

Einzelgedicht und zyklische Struktur

Erklärungstheoretische Überlegungen zum Teilzyklus *Siebengesang des Todes* aus Georg Trakls *Sebastian im Traum*

1. Theoretisch-methodologische Vorbemerkungen

Der Aufbau von Trakls Textwelten lässt sich auf abstrakt-semantic Ebene meist mit Hilfe weniger poetologischer Konstruktionsprinzipien charakterisieren. Zu ihnen gehören die *Zyklus-Schemata der Tages- und Jahreszeiten*, die *Transparenzstrukturen*, das *apokalyptische Narrationsschema* und das lyrische *Ich* mit seinen verschiedenen *Existenz- und Manifestationsformen* oder *Selbstinszenierungen*. Sie werden miteinander unterschiedlich kombiniert, ihre Dominanz kann sich von Gedicht zu Gedicht ändern. Es stellt sich natürlich die Frage, warum gerade diese Prinzipien zur Erklärung von Trakls Dichtung geeignet scheinen, wie sie miteinander zusammenhängen und in welcher Weise sie aufeinander bezogen werden können. Grob vereinfacht und im Einvernehmen mit einem bedeutenden Teil der Trakl-Philologie kann man von der Hypothese ausgehen, dass in Trakls Gesamtwerk das Problem von Schuld und Sühne – genauer der schuldige und sühnende Aspekt des (abstrakten) Ich – eine tragende Rolle spielt. Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass diese Frage in jeder Schaffensperiode und in jedem Gedicht unmittelbar und gleichermaßen thematisiert wird. Vielmehr wird die Spaltung des Ichs meist nur mittelbar geltend gemacht; eingebettet in sich abwechselnde, einander überlappende Themenkomplexe und Wertsphären wie das Paradiesische und Gegen-Paradiesische, das Himmlisch-Engelhaftes und Irdisch-Menschliche, das Seelisch-Metaphysische und Sinnlich-Körperliche oder Tod und Auferstehung. Auch sind in den Gedichten nicht beide Pole notwendigerweise vorhanden, oft wird nur die Verbindung mit dem Schuldhaften, dem Sinnlich-Körperlichen, oder umgekehrt, der Wunsch nach der Wiedervereinigung mit dem Seelisch-Metaphysischen, dem schuldlosen Selbst, der ehemaligen Einheit einer mythisch-stilisierten Kindheit hervorgehoben und ausgeführt. Der Sündenfall des Ichs und sein gleichzeitiges Heimweh nach dem verlorenen Paradies werden in Trakls Dichtung nicht selten auf die gesamte Geschichte der Menschheit als eine Art Sündenfall-Geschichte extrapoliert. Diese Prozesse vollziehen sich jedoch nicht direkt. Sie werden durch die Tages- und Jahreszeitenzyklen und jene Transparenzakte vermittelt, in denen die Existenzformen der abstrakten Ich-Figur bzw. deren Manifestationsvarianten an der Oberfläche in den Tages- und Jahreszeitenzyklen als medialen Sphären (poetisch) vergegenwärtigt werden. Strukturiert werden die Funktionsweise und die lineare Ordnung der drei Komponenten durch das apokalyptische Narrationsschema. Allgemein handelt es sich dabei um Verfalls- oder Untergangsprozesse,

die meist durch eine Parallelentwicklung von virtueller Erlösung und Auferstehung begleitet bzw. damit kontrastiert werden. Aus der teilweisen Autonomie der Konstituenten ergibt sich allerdings auch, dass in manchen Gedichten – wie dies auch die weiter unten ausführlich behandelten Gedichte *Untergang* und *Anif* veranschaulichen – der Verfalls- (oder Auferstehungs-) Prozess in solchem Maße dominiert, dass es wenig sinnvoll ist, in diesen Fällen über eine Kopplung der beiden, das heißt über ein (poetologisch-)apokalyptisches Narrationsschema zu sprechen. Vielmehr handelt es sich dabei um eigenständige Untergangs- oder Auferstehungs-Schemata, die den Verlauf der jeweils betroffenen Gedichtwelten grundsätzlich bestimmen.¹

Zu Beginn der Arbeit soll in einer exemplarischen Analyse gezeigt werden, durch welche Konstruktionsprinzipien Trakls *Untergang* am ehesten zu kennzeichnen ist und wie diese Prinzipien durch die metaphorischen Strukturen des Gedichts veranschaulicht werden. Bezüglich der beiden Ebenen wird in der Erklärung zunächst keine Priorität gesetzt. Die abstrakten Aufbauprinzipien und die Oberflächen-Bildlichkeit der Textwelt werden parallel erörtert, damit ihre gegenseitige Verbindung und ihre Bezugnahme aufeinander von Anbeginn demonstriert werden kann. Im anschließenden Teil der Analyse wird systematischer vorgegangen, indem einige grundlegende Regelmäßigkeiten der Konstruktion hervorgehoben und von ihrer metaphorischen Realisierung getrennt behandelt werden. Nach der exemplarischen Analyse von *Untergang* werden im ersten großen Teil noch drei weitere Gedichte vom Anfang des Teilzyklus *Siebengesang des Todes* im Band *Sebastian im Traum* besprochen. Da *Ruh und Schweigen*, *Anif* und *Geburt* den Vorspann von *Untergang* im Teilzyklus *Siebengesang des Todes*² bilden und mit derselben Methode wie dieser erklärt werden, wird auf diese Weise in bestimmten relevanten Bezügen ein Strukturvergleich zwischen den Textwelten der vier Gedichte ermöglicht: So kann einerseits die gemeinsame Grundlage eines wichtigen Typus Traklscher Gedichte beleuchtet werden, zum anderen werden auch bestimmte feinstrukturell-motivische Verbindungen im Bereich der Bildlichkeit ersichtlich, die ohne die Struktur-Erklärung und den Strukturvergleich nicht in ihrem systematischen Zusammenhang erkannt werden können. Im zweiten Teil der Arbeit sollen auch noch die darauf folgenden

1 Eine detaillierte Ausführung der Grundprinzipien Traklscher Gedichtstrukturen ist in diesem Rahmen nicht möglich. Eine genauere Darstellung findet sich unter anderem in meinen Aufsätzen: Csúri, Károly: Über die Prinzipien von Trakls poetischem Universum – Zum Gedicht *Gesang einer gefangenen Amsel*. In: Kemper, Hans-Georg (Hg.): Interpretationen. Gedichte von Georg Trakl. Stuttgart: Reclam 1999, S. 169–188; *Sonderbare Passion*. Zur Struktur der Ambivalenz bei Georg Trakl. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv (2007), Nr. 26, S. 45–65; *Poetischer Geschichtsmythos*. Über Georg Trakls *Abendländisches Lied*. In: Slawinski, Ilona (Hg.): Der Mnesmosyne Träume. Festschrift zum 80. Geburtstag von Joseph P. Strelka. Tübingen: A. Francke 2007, S. 27–45.

2 Im Folgenden bezeichnet *Siebengesang des Todes* immer den Teilzyklus von *Sebastian im Traum* und nicht das gleichnamige Gedicht innerhalb des Teilzyklus.

vier Gedichte *An einen Frühverstorbenen*, *Geistliche Dämmerung*, *Abendländisches Lied* und *Verklärung* – bezüglich ihres Ausgangs in einigen Fällen kürzer, in anderen etwas ausführlicher diskutiert werden. Sie weisen nämlich aus dieser Sicht einen klaren Unterschied auf: In manchen Fällen bilden sie sogar eine Art Gegenpol zu der dominierenden Untergangstendenz der Eingangsgedichte von *Siebengesang des Todes*. Im Abschlussteil soll – samt einem kurzen Exkurs zu *Passion* – mittels der Analysen von *Föhn*, *Der Wanderer* und *Winternacht* ein abgerundetes Bild der strukturellen Vernetzung von *Siebengesang des Todes* gezeichnet werden. Zum anderen wird auch zu zeigen sein, wie sich Einzelstrukturen und zyklische Struktur zueinander verhalten und inwieweit die Eingangshypothesen von den Aufbauprinzipien der Gedichte für den gesamten Teilzyklus gelten, oder ob und inwiefern sie ergänzt, weiter differenziert bzw. modifiziert werden sollen.

2. Zur Forschungsgeschichte von *Untergang*

Da das Ziel dieser Analyse vor allem darin besteht, die Funktionsfähigkeit des skizzierten Erklärungsmodells zu zeigen, bildet hier nur die letzte Fassung des Gedichts den Gegenstand der Untersuchung. Mit dem Prozess, der von den ersten Textstufen bis zur letzten abläuft, beschäftigen sich mehrere Interpreten. Zwerschina, auch als Mitherausgeber der Innsbrucker Trakl-Ausgabe (IA), versucht das Gedicht aus der Arbeitsweise Trakls heraus zu verstehen. Er formuliert die These, nach der Trakls Schreiben als die Suche nach „Wahrheit“ bzw. als das Ordnen des Chaos zu begreifen ist (siehe Zwerschina, Hermann: Georg Trakl: *Untergang*. Das Gedicht verstehen: aus der Arbeitsweise Trakls. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* (1999), Nr. 18, S. 33–60, hier S. 43ff). Anschließend wird argumentiert, dass Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* nicht einfach nur eine Lektüre für Trakl war, sondern ausdrücklich zu seiner Poetik wurde (ebd., S. 49). Die Analyse von *Untergang* selbst beschränkt sich nach einer ausgedehnten Vorbereitung nur auf wenige Seiten. Gemäß Zwerschina dominiert zuerst das Thema der gemeinsamen Bootsfahrt, das den Ausgangspunkt von Trakls dichterischem Nachdenken darstellt. In Version 2 herrscht demgegenüber das Motiv des Verliebtseins, das u.a. Anspielungen auf *1001. Nacht* bzw. Bilder wie „Unsere Wangen kosen verliebte Sterne bzw. Die Süße tausend und einer Nacht / Neigt sich über unsere vergangenen Gräber“ deutlich machen sollten (ebd., S. 58). Dies wird von Trakl in Version 3 weiter modifiziert, wo der Tod zur bestimmenden Perspektive wird (ebd., S. 56). Schließlich wird in den Versionen 4, 5 und 6 der im Titel formulierte Untergang zum leitenden Prinzip, der zwar noch nicht vollzogen wurde, aber drohend erscheint (ebd., S. 58). Insgesamt lässt sich die Tendenz der Änderungen, wie bereits angedeutet, als die Suche nach „Wahr-

heit“ oder „Wirklichkeit“ interpretieren, und schließlich weicht auch das frühere Idyllen-Bild einer stärker gewordenen Wirklichkeit (ebd., S. 60). Abgesehen davon, dass die Textgenese bzw. die Anzahl der Fassungen in IA und HKA unterschiedlich sind (siehe dazu Klessinger, Hanna: *Krisis der Moderne. Georg Trakl im intertextuellen Dialog mit Nietzsche, Dostojewskij, Hölderlin und Novalis*. Würzburg: Ergon Verlag 2007), zeigen Zwerschinas interpretatorische Feststellungen in vieler Hinsicht den problematischen Charakter einer induktiv-textgenetischen Erklärung. Das eigentliche Ziel des Dichters, die „gute Gestalt“ zu erreichen, ergibt eine zirkuläre Denkweise. Als Interpret weiß man von vornherein, mit wie vielen Versionen und Textstufen man zu tun hat, so dass es von vornherein feststeht, in welcher Version und Textstufe die angestrebte „gute Gestalt“ erreicht werden soll. Man kann zwar versuchen, wie Zwerschina auch, diese Zirkularität aufzuheben, indem man behauptet, dass in der Folge der Versionen eine Tendenz zur Wirklichkeit statt zur Idylle zu beobachten ist. Doch bietet eine solche Lösung für das Verständnis des Trakl-Gedichts einerseits viel zu wenig, zum anderen trifft sie auch nicht unbedingt zu. Zwerschina hält z.B. die Erklärbarkeit des *silbernen Kahns* aus der Sicht der von ihm postulierten Wirklichkeitstendenz selbst für widersprüchlich, aber man könnte einwenden, dass die Bildlichkeit der letzten Strophe ähnlich problematisch ist, wollte man sie im beanspruchten Sinne als Wirklichkeitsdarstellung auslegen. Selbst wenn man annimmt, dass unter „Wirklichkeit“ die Wirklichkeit des Untergangs bzw. des Todes zu verstehen ist, gerät Zwerschina mit seinem Fazit in Widerspruch, wo er, um seinem ursprünglichen Nietzsche-Trakl-Konzept gerecht zu werden, die eigene Hypothese über die Untergangs- bzw. Todes-„Wirklichkeit“ in Frage stellt: „In Nietzsches System des Dionysischen und Apollinischen ist der Untergang aber nicht ein absolutes Ende, sondern ein Eingehen in den dionysischen Weltgrund, aus dem durch die Wirkung des Apollinischen von Neuem Wirklichkeit und Realität wird.“ (Zwerschina 1999, S. 60). Dies würde zwar formal mit dem von uns entwickelten apokalyptischen Schema übereinstimmen, doch geht es in diesem Gedicht, wie oben bereits angedeutet, ausdrücklich um die Verfallstendenz und, wie noch zu sehen sein wird, keineswegs auch um einen gleichzeitig parallelen Auferstehungs- bzw. Wiedergeburtprozess. Zuverlässiger scheint hier eine Betrachtungsweise, die auf Grund eines Systems von Hypothesen den Zusammenhang zwischen den einzelnen Versionen und Textstufen zu erklären sucht. Die Konstruktion eines solchen hypothetischen Erklärungsmodells wird (neben Trakls Gesamtdichtung) in erster Linie von der letzten Textstufe des Gedichts *Untergang* ausgehen und die Änderungen, auf gründliche und detaillierte Interpretationen gestützt, deduktiv ableiten bzw. begründen müssen. Nimmt man etwa Zwerschinas Beispiel mit den ersten beiden Versen: „Unter seufzenden Fieberweiden / Steigen wir zu nächtlicher Fahrt in silbernen Kahn“, in denen Trakl, wie er meint, die „Bereiche Krankheit, Natur, Bootsfahrt“ vereinigt (ebd., S. 53.), dann scheint in seiner Interpretation

alles im Hinblick auf eine Alltagswirklichkeit, und somit stark reduziert, miteinander verbunden zu sein. Es ist fraglich, ob etwa die *seufzenden Fieberweiden* adäquat ausgelegt werden, wenn man lapidar behauptet, dass hier die Krankheit nicht „den Personen, sondern den Bäumen, dem Bereich der Natur“ anhaftet (ebd., S. 53). Plausibler scheint die Vermutung, ohne auf die Struktur der Änderungen genauer einzugehen, dass sich die *Fieberweiden* mit den späteren Bildern wie *auf einem mondenen Kahn* und *Unsere Wangen kosen verliebte Sterne* etwa über die gemeinsamen Eigenschaften ‚rauschhaft‘ und ‚Sehnsucht‘ verknüpfen lassen, wobei es um den Wunsch nach einer liebevoll-ersehten Vereinigung mit dem Tod im Himmlischen geht. Diese Art Vereinigung von Menschlichem und Himmlischen im Tod, die noch im Zeichen möglicher Wiedergeburt und Auferstehung steht, wird dann in den letzten Versionen zurückgenommen, um die Liebe verkürzt, und eher in eine Version mit zerstörerischer Kraft verwandelt, in der das Himmlische, dessen Stirne selbst zerbrochen ist, als Repräsentanz des Todes das Irdische, *unsere Gräber* gleichsam zudeckt.

Auch Denneler beschäftigt sich eingehend mit dem Zusammenhang der einzelnen Versionen von *Untergang*. Sie erkennt wichtige „semantische Zäsuren, die die Fassungen in ‚Blöcke‘ aufspalten“ (Denneler, Iris: Konstruktion und Expression. Zur Strategie und Wirkung der Lyrik Georg Trakls. Salzburg: Otto Müller 1984 (= Trakl-Studien, Bd. XIII), S. 71). Die Kontraktion, Verschiebung oder Erweiterung der Blöcke, mit denen immer als Ganzes operiert wird, stellen „ein wesentliches Bauprinzip der strategisch verlaufenden Genese dar“ (ebd., S. 71). In ihrer Analyse verfolgt die Autorin vor allem die Änderung des „symbolischen Dualismus zwischen dem Medium Wasser und den Figuren bzw. zwischen ‚Grotte‘ und ‚männlicher Schwermut‘“ (ebd., S. 73). Die Entwicklung des Prozesses deutet nach ihr „auf eine Verdrängung sexueller Assoziationen [...], die durch den Gedanken der *Kühle* des Wassers unterstützt werden“ (ebd., S. 73). Auch in der 3. Fassung wird versucht, „den Gedanken des Eintauchens [...] zu verdrängen“ (ebd., S. 73), wobei die formalen Änderungen der 4. Fassung vor allem die „Aufspaltung von Motiven“ betreffen (ebd., S. 74). Die Textgenese verfolgt nach Denneler den Zweck, reale Konfliktsituationen zu bewältigen: „Die Zurücknahme des Gedankens, in die ‚Grotte‘ einzutauchen [...] legt eine auf die psychische Disposition des Autors ausgerichtete Strategie nahe. Sie erfüllt ihre Funktion hinsichtlich des traumatisch erfahrenen Inzesterlebnisses mit der Schwester und dem Versuch, schuld-beladene Gedanken zu verdrängen. Spiegelmotiv und Höhlenmotiv enthüllen hier ihre Semantik der Interdependenz von Regression und Reflexion des schöpferischen Prozesses, der schließlich zur Verarbeitung einer von sexuellen Assoziationen freien, mythologisierenden fünften Fassung führt.“ (ebd., S. 77). Obwohl der Gedankengang Dennelers oft spekulativ wirkt und letztlich von der Traklschen Inzestproblematik, einem ungewiss-biographischen Konzept abhängig ist, erweist sich ihre Argumentation

in diesem präkonzeptionellen Rahmen als eine mögliche Anschauungsweise und strategische Analyse des Produktionsprozesses. Gegenüber Zwerschinas Interpretation, die eine zunehmende Wirklichkeitstendenz in der Struktur der Fassungen erkennt, spricht Denneler ausdrücklich über eine „mythologisierende fünfte Fassung“. Diese gegenläufige Auffassung verweist an sich schon auf die (theoretisch notwendige) Willkürlichkeit textgenetischer Interpretationsansätze: Die einzelnen Fassungen bzw. Textstufen werden untergründig meist in Bezug auf ein von vornherein feststehendes Ziel miteinander verknüpft, das oft nicht einmal einen literarisch relevanten Gesichtspunkt darstellt.

Systematisch und vielmehr strukturbezogen geht Kemper bereits in seiner frühen, bis heute grundlegenden Arbeit über Trakls Entwürfe vor (siehe Kemper, Hans-Georg: Georg Trakls Entwürfe. Aspekte zu ihrem Verständnis. Tübingen: Niemeyer 1970). Er analysiert zwar *Untergang* nicht im Detail (siehe dazu ebd., S. 67–68), aber er bezieht dabei eine klare theoretische Position zu der Problematik der „kontradiktorischen Varianten“, wie sie auch dieses Gedicht kennzeichnen. Gemäß seiner Auffassung sind diese, zusammen mit den Bildern und Motiven im endgültigen Gedicht, „nicht nur für sich, sondern im Blick auf das Entwurfs- und Gedichtganze zu betrachten“ (ebd., S. 69). Er stellt auch fest: „Intentionsänderungen des Autors, die eine ganze Fassung oder Entwurfsabschnitte umstrukturieren und innerhalb einzelner Verse Kontradiktionen hervorrufen, bedeuten für den Interpreten, daß er die vorangehende Arbeitsstufe, weil Trakl sie verworfen hat, in die Deutung der folgenden nicht mehr miteinbeziehen muß. Daher kann es kaum legitim sein, einen vom Autor verworfenen Wortlaut als Begründung für die Nichtinterpretierbarkeit des endgültigen Textes zu nehmen. Voraussetzung ist freilich die Möglichkeit, sinnvolle Gründe für die Änderungen des Dichters zu erkennen.“ (ebd., S. 69).

3. Versuch einer Erklärung

Untergang

5. Fassung

An Karl Borromaeus Heinrich

Über den weißen Weiher

Sind die wilden Vögel fortgezogen.

Am Abend weht von unseren Sternen ein eisiger Wind.

Über unsere Gräber

Beugt sich die zerbrochene Stirne der Nacht.

Unter Eichen schaukeln wir auf einem silbernen Kahn.

Immer klingen die weißen Mauern der Stadt.
 Unter Dornenbogen
 O mein Bruder klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht.³

Es ist unschwer zu erkennen, dass im Aufbau des Gedichts Konstituenten des Tages- und Jahreszeitenzyklus eine wichtige Rolle spielen. Während die Bilder auf den ersten Blick keine erkennbare Kohärenz aufweisen, stellt die formale Strophenfolge in ihren Elementen eine zeitliche Kontinuität dar: Der *Abend* der 1. Strophe wird in die *Nacht* der zweiten, und schließlich in die *Mitternacht* der 3. Strophe überführt.⁴ Der Tageszeitenwechsel, die Abenddämmerung und der Anbruch der Nacht sind von vornherein in eine herbstlich-vorwinterliche Atmosphäre eingebettet, die mittelbar alle Bilder der drei Strophen bestimmt. Auch Zeit und Raum verschmelzen miteinander. Als Basis dafür dient allerdings nicht nur die allen gemeine Verdunkelung, die die Konturen der (Textwelt-)Realität auflöst. Bereits im *Untergang*, dem Titelwort des Gedichts, vereinen sich semantisch die Zeit- und Raumperspektive, die volle Entfaltung des Prozesses erfolgt jedoch erst in der emblematischen Uhrwerk-Metapher des Schlussbildes: „Unter Dornenbogen / O mein Bruder klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht“. Formal wird der Raum durch *über* und *unter* gegliedert, die scheinbar die kosmische und irdische Sphäre voneinander trennen.⁵ Auch lässt sich ihre Beziehung ungezwungen als

- 3 Zitiert wird das Gedicht nach dem ersten Band der Historisch-kritischen Ausgabe von Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Hg. von Walther Killy und Hans Szklenar. 2. ergänzte Auflage. Salzburg: Otto Müller 1987, S. 116. (erste Auflage: 1969). Im weiteren: HKA I.
- 4 Anzumerken ist hier allerdings, dass diese Kohärenz zwar in den aufeinander folgenden Stufen von *Abend*, *Nacht* und *Mitternacht* tatsächlich besteht, infolge der strophischen Gliederung, die *Abend*, *Nacht* und *Mitternacht* voneinander formal trennt, nicht unbedingt auch einen zeitlich kontinuierlichen Tageszeitverlauf bezeichnet. In Trakls Gedichten ist oft der Fall, dass die Zeitspanne vom Abend bis zur Nacht, – das heißt ein scheinbar zusammenhängender Tagesuntergang – symbolisch einen ganzen Lebensweg, eine längere historische Periode oder sogar die Menschheitsgeschichte als solche erfasst (siehe z.B. *Abendlied*, *Kindheit*, *Ruh und Schweigen*, *Abendländisches Lied* usw.) Beim *Untergang* jedoch, auch wenn das Gedicht als Ganzes den Untergang allgemein und nicht als Einzelfall thematisiert, ändert sich die Gesamtstruktur nicht, unabhängig davon, ob es sich um eine nur formale oder eine formale und zeitliche Kontinuität zugleich handelt.
- 5 Siehe dazu auch Doppler, Alfred: Fassung und Fragment. In: Ders.: Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte. Salzburg: Otto Müller 2001 (= Trakl-Studien, Bd. XXI), S. 135-145, hier S. 139. Er meint, die Spannung von „Unter“ und „Über“ wird in die syntaktische Gliederung aufgenommen, indem die beiden ersten Strophen parallel gebaut sind, wogegen die Verhältnisse in der 3. Strophe umgekehrt werden. Nach Doppler stellt das Gedicht keine kohärente Landschaft dar, eher baut es „aus Landschaftselementen ein abstraktes Bild“ (ebd., S. 139). Die breite Farbpalette der Vorstufen wird ihm nach in der endgültigen Fassung auf eine weiß-silberne Klangfarbe reduziert, die als Klangfläche das ganze Gedicht überzieht. Eine Fülle von klanglichen Korrespondenzen wird aus „ei“ und „i“ hergestellt, die „durch Alliterationen zusätzlich gestützt werden“ (ebd., S. 139). Zu der „Unter“-„Über“-Strukturierung siehe u.a. auch Williams, Eric: Untergang der Spiegelwelt. In: Kemper, Hans-Georg (Hg.): Interpretationen. Gedichte von Georg Trakl. Stuttgart: Reclam 1999,

Anfangs- und Endpunkt einer räumlich imaginierten Untergangs-Bewegung deuten: *Über* tritt gleich in der ersten, *Unter* in der dritten Strophe auf und in der Mittelstrophe erscheinen beide gemeinsam. Untergang bezieht sich auf den Tages- und Jahresablauf: In den *fortziehenden wilden Vögeln* und dem *eisigen Wind*, der ‚von unseren Sternen‘ weht – das heißt, im fliehenden bzw. erstarrten Leben – äußert sich gleich zu Beginn der herbstliche Verfall, das Vergehen der Naturwelt. In der Uhrwerk-Metaphorik am Gedichtschluss, vorweggenommen bereits im *Gräber*-Bild der Anfang und Ende miteinander verbindenden zweiten Strophe, dominiert dann eindeutig der bevorstehende Tod des Menschen, die Grundbedeutung des symbolischen Untergangs. Die angedeuteten Raumkonturen und Dimensionen⁶ werden in erster Linie durch den *Weiher*, die *Sterne*, die *Gräber*, den *Kahn*, die *Mauern der Stadt* und die *Nacht* konkretisiert. Diese stellen einerseits Elemente der irdischen bzw. kosmischen Sphäre, andererseits Komponenten des Übergangs vom Leben in den Tod innerhalb der Textwelt dar.

Geht man vom Schlussbild, den letzten beiden Versen des Gedichts, aus, dann wird auch klar, dass das menschliche Leben in dieser Welt als ein Leidensweg begriffen wird, der *unter Dornenbogen* in die dunkelste Nacht, die Todesstunde der Mitternacht führt. Die Zeit als Vergehens- und Todessymbolik wird in virtueller Uhr-Form vergegenwärtigt und so in einen imaginären Raum verwandelt. Der Mensch, repräsentiert als ein anonymes Ich, und sein *Bruder*, klimmen wie ‚blinde Zeiger gen Mitternacht‘ und werden selbst zu einem funktionalen Bestandteil dieses Zeitwerk-Universums der Vergänglichkeit. Die Lebenszeit erscheint daher als räumlicher Kreislauf auf einem unsichtbaren Ziffernblatt, der sich allerdings – eingebunden in die zyklische Ordnung des Tageszeitwechsels – dem Tages-Endpunkt *Mitternacht* nähert und dort auch endet.⁷ Unterstützt

S. 154–168; Klessinger, Hanna: *Krisis der Moderne. Georg Trakl im intertextuellen Dialog mit Nietzsche, Dostojewskij, Hölderlin und Novalis*. Würzburg: Ergon Verlag 2007, S. 27ff.

6 Ausführlich dazu auch Klessinger 2007, S. 27ff.

7 Ähnlich sieht das auch Williams, wenn er feststellt, dass „das blinde brüderliche Streben nach Transzendenz sich auch am Tagesausklang in einer unheimlichen, im Untergang befindlichen Welt vollzieht [...] Mag *Untergang* auch in einer Geste des Aufstiegs enden, das Gedicht handelt, wie sein wegweisender Titel schon sagt, von einem sich verfinsternden Untergang und Verfall, welche das menschliche Verlangen nach Transzendenz auslösen und bedingen“ (Williams 1999, S. 164). Anders deutet hingegen Lachmann das Gedicht, der den Untergang als Übergang begriff: „denn der Zeiger einer Uhr, der auf die Mitternacht zu rückt, hält dort nicht still, sondern er rückt von dort weiter in einen neuen Tag“ (Lachmann, Eduard: *Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls*. Salzburg: Otto Müller 1954 (= Trakl-Studien I), S. 183). In diesem Sinne meint er, dass mit dem Schlussvers „bereits die Mitternachtsstunde, der Tod als ein Durchgang zu anderem Leben“ bezeichnet ist (ebd., S. 183). Lachmanns Interpretation, die sich weniger am Gedicht als dem christlichen Weltbild orientiert, scheint der Text nicht zu unterstützen. Sicher gibt es biblische Verweise wie etwa *Unter Dornenbogen*, die auf Christi Leidensweg hindeuten, doch steht dieses Motiv hier im Kontext der „weißen Mauern der Stadt“, die auch eine gegenläufige Auslegung ermöglichen. Weiter ist die angeführte Uhrwerk-Metapher nicht mit einer wirklichen Uhr und deren Funktionieren gleichzusetzen. Gerade diese Unvereinbarkeit unterscheidet die fiktive Wirklichkeit des Gedichts von der Wirklichkeit unserer

wird der Eindruck von der Kreisförmigkeit als grundlegendes Strukturelement auch dadurch, dass in der Textwelt weitere metaphorische und – auf Grund des Schema-Denkens – tatsächliche Kreis- und Halbkreisstrukturen wie der *Weiher*, über den die wilden Vögel fortgezogen sind, die zerbrochene *Stirne der Nacht*, die sich *über unsere Gräber beugt*, die *Mauern*, die die Stadt umgeben und die *Dornenbogen*, unter denen der Weg *gen Mitternacht* führt, eine bestimmende Rolle spielen. Angesichts der Gesamtmetaphorik des Zyklus *Sebastian im Traum* lässt sich jedoch der Skopus der Interpretation weiter ausdehnen. Die Mehrfachcodierung der semantischen Konstituenten innerhalb von Trakls poetischem Universum, wie auch die stereotypen Schemavorstellungen des Rezipienten, etablieren nämlich eine imaginäre Raumstruktur, in der auch unmittelbar nicht einsehbare Zusammenhänge und Strukturgebilde erkennbar oder ihr entsprechend uminterpretiert werden können. Zu dieser Art imaginierter Kreisformen und -bewegungen⁸ die sich in der Wirklichkeit kaum als kreisförmig erweisen würden, gehören in *Untergang* etwa: die wilden *Vögel*, die *über* den weißen *Weiher* fortzogen; die *Sterne*, die metonymisch für das nächtliche Himmelsgewölbe stehen, und das *Schaukeln auf einem silbernen Kahn unter Eichen* – das in Kenntnis der Traklschen Konstruktionsprinzipien und Bildlichkeit auf latente Weise die Bewegung und Farbe des *Mondes* im irdischen Kontext modelliert und zugleich, durch die Schema-Verschmelzung von Mondlauf und Kahnfahrt, das kosmisch-himmlische *Hinübersterben* des Menschen aus dem Irdischen (siehe z.B. auch die Gedichte *Der Wanderer*, *Siebengesang des Todes*, *Abendland*) andeutet.⁹ Dies um so mehr als der *Weiher* bei Trakl oft nicht nur den ir-

Erfahrungswelt. Während in Bezug auf die Wirklichkeit Lachmanns Argumentation über den bei Mitternacht „nicht still“ haltenden Zeiger der Uhr offenbar zutrifft, geschieht in der Fiktion grundsätzlich nur das, was ausgeführt oder zumindest angedeutet wird. Im Falle von *Untergang* bezeichnet jedoch der Ausdruck *gen Mitternacht* offenbar eine klare Zielvorstellung, so dass es in der Textwelt keinen Grund gibt anzunehmen, dass sich der Weg des Ichs und seines Bruders auch über die Mitternacht, über ihren Tod hinaus fortsetzen wird.

- 8 Ähnliche Formen erkennt auch Cheie in mehreren Trakl-Gedichten, die ihrem Konzept entsprechend als obsessive Bogen-Strukturen bezeichnet werden. Anhand von *Untergang* stellt sie fest: „Auch *Untergang* scheint sozusagen über den Bogen konstruiert zu sein. Steigende und fallende, schaukelnde, gleitende und sich neigende Bewegungen dominieren die Gestik des Gedichts durch die Varianten bis zur Endfassung.“ (Cheie, Laura: Die Poetik des Obsessiven bei Georg Trakl und George Bacovia. Salzburg / Wien: Otto Müller 2004 (= Trakl-Studien, Bd. XXII), S. 87).
- 9 Dass der *silberne Kahn* den Mondlauf abbildet, ist keineswegs abwegig. Davon überzeugen auch die früheren Varianten des Bildes. In der 4. Fassung heißt es: *auf mondenem Kahn* (HKA II, S. 196), die 5. Fassung enthält die Version: *auf einem mondenen Kahn* (HKA II, S. 197). An den „Silberglanz des Mondlichts“ und die „Tradition der Nacht- und Mond-Gedichte“ erinnert das Bild auch Klessinger, die eine ausführliche Analyse zum Gedicht vorlegt (Klessinger 2007, S. 23ff, hier S. 26). Nach ihr bestimmen die „Gegensätze von Oben und Unten, Weite und Enge sowie Dynamik und Statik“ den „inhaltlichen Verlauf des Textes, dessen zunächst ins Kosmische ausgreifende Dynamik sich zunehmend verengt und schließlich in die ambivalente Aufwärtsbewegung der Schlussverse umschlägt“ (ebd., S. 30).

dischen, sondern – zumindest als Spiegelbild – immer wieder auch den himmlischen *Abend- bzw. Sternenweiher* (vgl. dazu u.a. *Ruh und Schweigen*, *Abendland*) repräsentiert. Eine der für Trakls Poesie charakteristischen Grundstrukturen, die simultan-gegenläufige Bewegung von Opak- bzw. Transparentwerden, ist in verborgener Form auch in diesem Gedicht präsent. Während einerseits der Mensch – das Lebensganze – über die wirklichen und symbolischen Zeitstufen von *Abend*, *Nacht* und *Mitternacht* immer tiefer und hoffnungsloser in die Finsternis des Untergangs sinkt, so lässt sich – denkt man zunächst – auch eine kaum merkbliche Gegentendenz des gleichzeitigen Durchbruchversuchs zum Himmlischen beobachten. Die Sterne als ‚unsere Sterne‘, das imaginär Mondgleiche *Schaukeln auf einem silbernen Kahn* und das *Klimmen* am Ende sind bei Trakl meist Anzeichen für die Verbindung des Menschen, des Schauenden, mit dem Himmlischen. Gegenüber vielen anderen Trakl-Gedichten jedoch, wie *Kindheit*, *Geistliche Dämmerung*, *Hohenburg*, *Ruh und Schweigen*, *Abendländisches Lied* usw., in denen der virtuelle Durchbruch des Ich, das poetisch-geistliche Transparentmachen der transzendentalen Sphäre, als Hoffnung auf Wiedergeburt bzw. Auferstehung zumindest provisorisch gelingt, wird diese (scheinbare) Durchbruchsmöglichkeit – betrachtet man nun die Bilder nicht isoliert, sondern in ihrem Kontext – selbst zum Teil eines allumfassenden und letztlich unabwendbaren Untergangs. Es geht dabei nicht einfach darum, dass keine Verbindung mit dem Himmlischen zustande kommt, sondern es handelt sich gerade um das Umgekehrte: Der Himmel verschließt sich endgültig vor dem Menschen. *Von unseren Sternen weht jetzt ein eisiger Wind* und auch die *Stirne der Nacht*, der sonst Hoffnung und Gnade gewährende gestirnte Nachthimmel erscheint hier *zerbrochen* und nimmt Züge einer gewaltigen Totenmaske an. Zu diesem Schein trägt teilweise auch die mittelbare Entsprechung der Klangfiguren *Sterne* und *Stirne* bei. Als würden auf diese Weise in der *zerbrochenen Stirne der Nacht* virtuell auch die *Sterne* (der Hoffnung) mit vernichtet. Im *Schaukeln*, im silbernen Mond-Kahn traumhafter Imagination deutet sich zugleich untergründig das mythologische Charon-Motiv an. Angesichts der dunklen Nacht und der immer näher rückenden Mitternacht als Endpunkt irdischer Lebensfahrt wird nämlich der Mensch auf diesem Kahn nicht in den himmlisch-geistlichen *Sternenweiher* der Wiedergeburt, sondern vielmehr in den finsternen, nur vom Mond beschienenen himmlischen Weiher des Todes, in Hades' Welt, befördert. In der *zerbrochenen Stirne der Nacht*, die sich *über unsere Gräber* beugt und als Totenmaske bzw. eine Art kosmischer Sargdeckel, darstellt, lässt sich eine Variante der in Trakls Dichtung üblichen kosmisch-apokalyptischen Bestattungsszenen irdisch-menschlicher Existenz erkennen. Insbesondere auch deshalb, weil im Bild der *Gräber* – es gibt ja in der Gedichtwelt *allein* unsere Gräber unter dem nächtlichen Himmel – die Erde im

Wesentlichen als ein einziger Friedhof vergegenwärtigt wird.¹⁰ Umgekehrt *schauelt* der Mensch, wenn auch nicht direkt ausgesprochen, auf seinem silbernen Mond-Kahn im weißen Weiher dieser Todesnacht dem kosmisch-himmlichen Jenseits entgegen. Einerseits nähert sich also die Todessphäre dem Menschen, andererseits scheint sich der Mensch dieser Todessphäre selbst zu nähern, was sich neben der nächtlichen Kahnfahrt auch in der auf dem unsichtbaren Ziffernblatt nach oben, *gen Mitternacht*, gerichteten Bewegung des Ichs und seines Bruders in ihrem paradoxen Untergang zeigt. Daher muss diesmal die Möglichkeit traumhaften Transzendierens, der visionäre Durchbruch zu einer transzendent-durchsichtigen Hintergrundwelt einer aufsteigenden Nacht gleichsam notwendigerweise scheitern.

Die letzte Stufe der Steigerung erfolgt in der 3. Strophe. Gleich am Anfang erscheint ein fragmentarischer Hinweis auf die *Stadt*, den Schauplatz zivilisierter Welt. Eine Thematisierung, die angesichts des bisherigen Verlaufs der Textwelt überraschend und unerwartet wirkt. Aus dem breiteren Kontext des Zyklus *Sebastian im Traum*, der vielfach auch von religiös-biblischen Verweisen durchwoben ist, ergibt sich jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit, dass die Stadt, etwas zugespitzt formuliert, als die Gegenwelt der göttlichen Sphäre fungiert (siehe z.B. *An die Verstummen* in *Siebengesang des Todes*) und selbst in ihrer neutralen Rolle eine negative Funktion erfüllt. Das fortwährende *Klingen* ihrer *weißen Mauern*, schafft mehrere motivische Verbindungen: Teils zu dem *eisigen Wind*, der *von unseren Sternen*, aus dem Kosmisch-Himmlischen weht, und teils zu dem *weißen Weiher* am Anfang, über den *die wilden Vögel fortgezogen* sind. Ferner ist es auch verbunden mit dem unsichtbaren Uhrwerk. Diese Beziehung deutet sich in der übereinstimmenden Vokalmusik von *klingen* und *blinde* an, indem das fortwährende *Klingen* mittelbar auch als warnendes Vormotiv der letzten Stunde – eine Art imaginäre Totenglocke – erscheint und auf diese Weise die *Mitternacht* als formalen und symbolischen Abschluss bzw. Ausklang vorwegnimmt. All diese Zusammenhänge suggerieren insgesamt Leblosigkeit, langsames Erstarren und Tod. Andererseits sind die Stadtmauern, die angesichts des eisig *weißen Weiher*s und der *zerbrochenen Stirne der Nacht* weitere Verhärtung darstellen, auch insofern als nächste Stufe der Steigerung anzusehen, als sie die menschliche, also die vom Menschen geschaffene, Welt gegen die himmlisch-göttliche Sphäre abgrenzen und umschließen. Gerade im Hinblick auf diese städtisch-zivilisierte Eigenwelt des Menschen scheinen die *Dornenbogen*, unter denen das Leben geführt wird, motivisch die *zerbrochene Stirne der Nacht* von früher in gesteigerter und religiös umgedeuteter Form zu wiederholen. Erst jetzt, nach der

10 Diesem Untergang misst Williams mit Recht apokalyptischen Charakter bei, wenn er schreibt: „Von oben herab steigt ein siderisches Element in Form eines entstellten menschlichen Gesichts [...], das sich ‚über unsere‘ Gräber beugt und womöglich auf den Schlusspunkt unseres kosmischen Untergangs anspielt“ (Williams 1999, S. 158).

Einführung des städtisch Zivilisierten als Ort schuldhaft-menschlichen Lebens in die Gesamtszene, wird der Abendhimmel als *Dornenbogen* transparent, unter denen sich der irdische Weg des Menschen als eine blinde, schicksalhaft-vorbestimmte Leidensgeschichte darstellt.¹¹ Infolge dieser Raumgestaltung wird in dieser Phase der Steigerung, auch der Abendhimmel-*Dornenbogen* mit seiner virtuellen Halbkreisform zum Teil der allumfassenden kosmisch-himmlischen Uhr, die durch eine zyklische Wiederkehr den Menschen einer städtisch-gottverlassenen Welt mit Leiden und Vergänglichkeit, dem endgültigen Ablauf seiner irdischen Tages- und Lebenszeit, bestraft. Diesen Prozess verstärkt der Mensch dadurch, dass er, wie bereits angesprochen, auch selbst zum Teil, ein hilfloser *blinder Zeiger* des kosmisch-himmlischen Uhrwerks geworden ist, das ihn unaufhaltsam seinem endgültigen Untergang, der miternächtlichen Todesstunde, entgegenreibt. Den deutlichsten Gegensatz zum lyrischen Ich, dem unsichtbaren *Schauenden* – eine der poetischen Transparenz-Figuren in Trakls Dichtung (vgl. *Ruh und Schweigen*) –, und den höchsten Grad an Hoffnungslosigkeit auf eine erlösende Heimkehr in die geistlich-himmlische Existenz, bildet der Mensch gerade als *blinder Zeiger*, der *gen Mitternacht* klimmt, deren Finsternis nicht mehr durchschaubar ist und für den Blinden auch nicht durchsichtig werden kann. Diese sonderbare Imagination eines nunmehr kosmisch-menschlichen Uhrwerks, das zugleich alle vorangehenden Kreis- und Halbkreisformen der Textwelt virtuell in sich vereinigt und in der anbrechenden Nacht, als letzter Abschnitt des Tages- und des menschlichen Lebenszeitzyklus transparent wird, zeigt offenbar eine entfernte Parallele zur uralten Todes-Symbolik der Sanduhr. Im Unterschied zu dieser kommt es jedoch bei Trakl, außer dass der Mensch selber als Bestandteil dieser imaginären Uhr fungiert, vor allem auf ihre visionäre Mechanik an, die den Ablauf der Zeit auf eine ganz bestimmte Weise misst: In der Verschmelzung von Irdisch-Menschlichem und Kosmisch-Himmlischem als quasi-zyklischer Bewegung nämlich, die sich verdunkelt oder erhellt, je nachdem, ob sie dem Untergang, der Wiedergeburt oder beiden zugleich anheimfällt. Hier allerdings beugt sich die Nacht als alles in Dunkelheit hüllende kosmische Uhr, die den endgültigen Ablauf der Zeit anzeigt und mit der *zerbrochenen Stirne* selbst die Zeichen des Todes trägt, über die menschliche Welt und symbolisiert letztlich – in Form eines gewaltigen *Dornenbogens* – den zeitlich-räumlichen Leidensweg des Menschen in den Untergang.

11 Anhand von *Dornenbogen* ist der Hinweis auf Christi Leidensweg offenbar. Trotz des intertextuellen Zusammenhangs zwischen der Bibelszene und der Schlussepisode von *Untergang* handelt es sich keineswegs um die Wiederholung der Christus-Szene. Im Gedicht nehmen das Ich und sein Bruder die Sünden der Menschen nicht auf sich, sie werden vielmehr als Vertreter der schuldhaften Menschheit durch das Himmlische mit dem Tod bestraft und gleichsam bestattet. Insofern besteht ein grundlegender Unterschied zwischen dem Kalvarienweg des Erlösers und dem Leidensweg des schuldhaften Menschen: statt Erlösung und Auferstehung ist dem Menschen dieser Welt das Schicksal endgültigen Untergangs beschieden.

4. Schemastrukturen und Bildlichkeit. Versuch einer Systematisierung

Nun sollen bestimmte Aspekte des beschriebenen Prozesses in vereinfachter Form mittels der zugrunde liegenden Schemastrukturen als Konstruktionsprinzipien durchleuchtet und ihr Zusammenhang mit der Metaphorik anhand einiger Beispiele auch genauer dargestellt werden.

4.1. Das Nacht-Schema und seine metaphorische Abbildung

- (i) In den ersten beiden Strophen handelt es sich auf abstrakter Ebene um nichts anderes als um die stufenweise Einführung der Dämmerung und des Abends als Komponenten des allumfassenden Nacht-Schemas. Dabei sollen hier zunächst nur die Wandlungen in der kosmischen Sphäre verfolgt werden, da die Sichtbarkeit des irdischen Bereichs mit dem *weißen Weiher*, dem *silbernen Kahn* unter Eichen und den *weißen Mauern* der Stadt praktisch bis zum letzten Bild des Gedichts unverändert bleibt. Während in Strophe 1 die *Sterne* für den Schauenden noch klar erkennbar sind, wird der Sternenhimmel durch die anbrechende Dunkelheit des Abends in Strophe 2 immer mehr verdeckt. Auf diese abstrakten Schema-Komponenten bezogen lässt sich das Bild der *zerbrochenen Stirne der Nacht* allgemein als die Vermischung von Licht und Dunkelheit am Tagesende erklären, als die zunehmende Verfinsterung des Himmels, in dem jedoch das Sternenlicht nicht voll erloschen ist und die Dunkelheit stellenweise durchbricht. Sinn und Funktion der entstandenen Metapher sind jedoch unabhängig von ihrem schemastrukturellen Hintergrund: In der Vision der *zerbrochenen Stirne der Nacht* als einer Art Totenmaske und kosmischer Sargdeckel wird nämlich das Schicksal der *auf einem silbernen Kahn* Schaukelnden symbolisch bereits an dieser Stelle vorweggenommen. Die Vollentfaltung des Dunklen wird im zweiten Teil der Schlussstrophe, in der dritten Phase des Nacht-Schemas, erreicht. Nach dem Kontrast der *weißen Mauern der Stadt* und der (nur implizit vorhandenen) nächtlichen Dunkelheit am Beginn, heben sich dort Raum und Zeit, Irdisches und Menschliches, in dem sonderbar-unsichtbaren Uhrwerk mitternächtlicher Finsternis, auf. Das heißt, die Übergangsphase des Nacht-Schemas tritt im Schlussbild endgültig zurück. Die Lichter früherer Stufen, die *Sterne* und die *zerbrochene Stirne* der Nacht werden hier – zwar nicht explizit, aber dank unserer stereotypen Schemavorstellung nahe gelegt – von der allein herrschenden Schwärze abgelöst, in der sich das Ich – ebenso wie sein *Bruder* – nur noch als leblose Marionetten, als *blinde Zeiger* erweisen.
- (ii) Es soll hier auch auf den scheinbaren Widerspruch zwischen dem alles bedeckenden nächtlich Dunklen im Kosmischen und dem in der ganzen Textwelt unverändert

hellen Bereich des Irdischen kurz eingegangen werden. Um so mehr als die Erklärung zugleich ein konkretes Beispiel dafür liefert, warum es sich beim Anbruch der Dämmerung, des Abends oder der Nacht nicht um konkrete Phasen einer Tageszeit, das heißt nicht um die unmittelbare Wirklichkeit, sondern nur um ihre stereotypen Schemata bzw. Schema-Komponenten handelt. Ähnlich wie die Sterne – bzw. der Sternenhimmel, die Dämmerung und der Abend – früher als Komponenten des Nacht-Schemas behandelt wurden, scheint es auch hier sinnvoll, den Mond bzw. das Mondlicht ebenfalls als eigene (und gleichsam autonome) Schema-Komponente der Nacht zu betrachten. Unter diesem Aspekt können die Sterne, der Abend oder der Mond ihre Funktion, voneinander unabhängig oder miteinander kombiniert – das heißt im Gegensatz zu unserer stereotyp-einheitlichen Wirklichkeitsvorstellung oder in (teilweiser) Übereinstimmung mit ihr – ausüben. Die vom Wirklichkeits-schema unabhängige Funktionsausübung ist deshalb möglich, weil die Rolle der Himmelskörper und des Abends in der Gedichtwelt in erster Linie nicht durch die tatsächlichen Tageszeit- und Lichtverhältnisse der Wirklichkeit, sondern vielmehr durch eine bestimmte Wertordnung festgelegt wird, die, wie noch zu sehen sein wird, grundsätzlich mit der (hypothetisch zuordenbaren) Perspektive der abstrakten Ich-Figur zusammenhängt und die die Gesetze der äußeren Wirklichkeit nach ihren eigenen ethisch-ästhetischen Prinzipien ‚überschreiben‘ kann.¹² Doch ist dabei Vorsicht geboten: Diese Annahme stimmt zwar in ihrer Allgemeinheit, man muss aber auch sehen, dass die einzelnen Objekte – unter ihnen auch die Himmelskörper wie Sterne, Mond oder Sonne – meist schillernde Motive bei Trakl sind, die weder eindeutig noch ständig einer einzigen Wertsphäre zugeordnet werden können. Wie auch umgekehrt gilt: Es lassen sich die einzelnen Wertsphären keineswegs ein für allemal positiv oder negativ bewerten. Ihre Beurteilung kann sich – entsprechend den Figuren, die sie repräsentieren, oder gemäß den wandelbaren Kontexten – von Textwelt zu Textwelt, von Gedicht zu Gedicht ändern. Beispiele für solche schillernden Motive und Wertkonstellationen, für die Umkehrung, Aufhebung oder Neutralisierung ursprünglicher Wertfunktionen finden sich in den weiteren Ana-

12 Mit Recht könnte man dagegen einwenden, dass das Bild des *weißen* Weiher, berücksichtigt man den unmittelbaren Kontext, in erster Linie mit der herbstlich – vorwinterlichen Zeit erklärt werden kann. Selbst wenn dem so ist – auch Schemata bzw. Schemakomponenten können sich überlappen – gilt dies für die Farbe des *silbernen* Kahns und der *weißen* Mauern der Stadt offenbar nicht. Es geht hier nicht um eine Winterszene, sondern, durch die Schema-Wahrscheinlichkeit bestimmt, vielmehr um die verschiedenen Erscheinungsformen des Mondlichts. Wichtiger jedoch als solche Einzelbilder für sich, ist die kompositionelle Struktur, die den *weißen* Weiher, den *silbernen* Kahn und die *weißen* Mauern gleichmäßig über drei Strophen verteilt und damit das *mondene* Weiß als wichtige Kohärenzlinie in der Textwelt etabliert. Gleichsam systembedingt wird auf diese Weise auch der *weiße* Weiher – parallel zu dessen primär-winterlichen Hintergrund – in den eigenen Fokusbereich mit einbezogen.

lysen, insbesondere anhand von häufiger Verknüpfung der Mondsphäre mit einer imaginierten Schwester-Figur. Zu betonen ist deshalb, dass der Wertgegensatz von *Sterne* und *Mond* zunächst nur auf den konkreten Fall von *Untergang* bezogen werden sollte. Sterne sind hier, wie in zahlreichen kulturellen Schemata und auch den meisten Trakl-Gedichten, grundsätzlich mit der Hoffnung, sowie mit der Beziehung des Schauenden mit einer transzendent-seelischen, anthropomorph-nächtlichen Welt des Himmlischen, verbunden. Demgegenüber zeichnet sich das *Mondene* in diesem Zusammenhang in einer negativen Funktion ab. Mond oder *Mondenes* erscheint in Trakls Dichtung auch sonst oft als Motiv des Bösen und des Todes, des Menschlichen und des Abgeschiedenen, des Verlockenden und des Verführerischen bzw. des Traum- und Rauschhaften – um nur einige seiner veränderlichen Funktionen zu nennen. In diesem Sinne bildet hier das *Weiße* und *Silberne*, das scheinbar lichte Gesicht der Nacht keinen tatsächlichen Kontrast zum Nächtlich-Dunklen, weil es den (unmittelbar gar nicht präsenten) Mond als Leblosigkeit, als Schuld- und Todesaspekt der Nacht, im Irdischen repräsentiert, der angesichts seines Wertebezugs in diesem Falle keinen grundlegenden Unterschied zur Finsternis als tages-, jahres- und endzeitlicher Untergangsprozess zeigt.

4.2. Über die strukturierende Rolle der Ich-Figur in der Textwelt

In diesem Zusammenhang soll auch noch die Rolle des abstrakten Ichs im Aufbau der Textwelt untersucht werden. Von diesem wird sowohl mittelbar als auch im Verborgenen bestimmt, in welcher Reihenfolge die Schemata bzw. Schema-Komponenten erscheinen und wie sie miteinander kombiniert werden; wovon ferner auch abhängig ist, in welche Bildlichkeit die Schemata bzw. Schema-Komponenten 'übersetzt' werden. Gezeigt wurde vorhin unter anderem, wie das Mondlicht als Schema-Komponente grundsätzlich den Verlauf der Textwelt bestimmt, während die sonstigen Komponenten des Nacht-Schemas – wie der Abend, die Nacht und die Mitternacht – nach dem Muster der sich bis zur Undurchsichtigkeit bzw. *Blindheit* stärker werdenden Dunkelheit geordnet werden. In der Analyse wurde auch bereits darauf hingewiesen, dass dasselbe abstrakte Nacht-Schema zunächst als *Sternenhimmel*, kurz darauf als die *zerbrochene Stirne* der Nacht, später als *Dornenbogen* und schließlich als imaginäres irdisch-kosmisches Uhrwerk metaphorisch abgebildet wird. Selbst die inneren semantischen, klangmusikalischen und visuellen Zusammenhänge dieser Abwandlungen sind streng durchkomponiert: Die *Sterne* des Abends werden in die *zerbrochene Stirne* der Nacht überführt, deren Bildstruktur virtuell wiederum dem durch unsichtbare Ziffern und blinde Zeiger ‚zerbrochenen‘ Ziffernblatt einer riesigen – Irdisches und Kosmisches gleichermaßen

umfassenden – Uhrkonstruktion der Vergänglichkeit entsprechen kann. Diese Strukturierung verteilt sich im Wesentlichen auf zwei abstrakte Instanzen: Das lyrische Ich und den Rezipienten der Textwelt. Letzterer strebt eine Anordnung der Textwelt von Außen an, und zwar eine, die in der letzten Phase der Erklärung auch den Konstruktionsansatz des Ichs mit erfasst und ihn als letzte Instanz sogar, gleichsam notwendigerweise, 'überbietet'. Es stellt sich daher die Frage, wie die beiden Instanzen sich zueinander verhalten bzw. wie und warum sie voneinander unterschieden werden können und sollen. Während im letzten Beispiel die Ähnlichkeit zwischen der *zerbrochenen* Stirne der Nacht und dem gleichsam 'zerbrochenen' Ziffernblatt des irdisch-kosmischen Uhrwerks als Modell des Nacht-Schemas von keinem sprachlichen Element im Text angedeutet wird und die Konstruktion ihrer Verbindung allein dem Rezipienten zuzuschreiben ist, spielt das Ich selbst bei der Gestaltung anderer, wichtiger Zusammenhänge selbst eine ausschlaggebende Rolle. Geht man zum Beispiel von dem Vers aus: „Am Abend weht von unseren Sternen ein eisiger Wind aus“, dann ist daran leicht zu erkennen, dass sich eine solche Aussage in unserer Erfahrungswirklichkeit kaum begründen lässt. Wie könnte je ernsthaft behauptet werden, dass *ein eisiger Wind* – mittelbar oder unmittelbar – von den *Sternen*, sogar ausdrücklich *von unseren*, weht. Offenbar lässt sich der *Wind* auf diese Weise nicht direkt mit den *Sternen* verbinden. Möglich ist hingegen diese Aussage im Gedicht, da der ihr zuordenbare Sachverhalt nicht den Naturgesetzen, sondern den Aufbauregeln der Textwelt gehorcht. Die Formulierung *unsere* Sterne verrät, dass es sich um eine persönliche Beziehung vom Ich zu den Sternen handelt. Die Sterne als *unsere*, also eigene Sterne, fungieren als himmlische Hoffnungsschimmer für den Schauenden. Aus diesem unmittelbaren Kontakt zum Himmlischen ergibt sich dann auch, dass der *eisige Wind*, der am Abend *von unseren Sternen* weht, gerade diese Hoffnung des Menschen auf seine Hinüberrettung aus dem Irdischen ins Himmlische vernichtet – ein mögliches Symbol für das Zwischenstadium ist der *schaukelnde silberne Kahn*. Zu betonen ist weiter, dass es das Ich ist, also eigentlich wir es sind, die den *eisigen* Wind mit *unseren* Sternen und mit uns selbst willkürlich verbinden und damit den winterlich, bedrohlichen Zustand als Vormotiv von Untergang und Tod – gleichsam für uns selbst – konstruieren.

Ähnliches lässt sich auch anhand der Metapher *die zerbrochene Stirne der Nacht* beobachten. Es ist offenbar nicht die Nacht, die eine zerbrochene Stirne hat, sondern das Ich, also wir sind es, die in der Dämmerung und dem anbrechenden Abend, in ihrer Mischung aus Licht und Dunkelheit die Nacht als Vision einer *zerbrochene Stirne* wahrnehmen, die sich – wiederum eine willkürliche Annahme – *über unsere Gräber* beugt. Das Ich, der Mensch, ist es ferner auch, der die weißen Mauern der Stadt *immer klingen* hört und die aufziehende Nacht in der nächsten Phase schon nicht mehr als *zerbrochene Stirne* sondern, nicht zufällig, als *Dornenbogen* wahrnimmt. Nicht die Erscheinungen

des Abends und der Nacht für sich sind apokalyptische Zeichen, doch werden sie – entsprechend dem inneren Schuld- und Angstzustand der Seele – von dem Ich, dem Menschen, als solche interpretiert.

5. *Untergang und die Auftaktgedichte von Siebengesang des Todes*

Die Konstruktionsprinzipien und ihre bildliche Modellierung, insbesondere die bereits ausführlicher dargestellte Stern- und Mondsphäre, charakterisieren nicht nur *Untergang*. Um dies zu demonstrieren, sollen nun auch weitere Gedichte aus dem Kontext von *Untergang* analysiert werden. Zu Beginn des Teilzyklus finden sich *Ruh und Schweigen*, *Anif* und *Geburt*, die unmittelbar *Untergang* vorangestellt sind. *Geburt* soll in diesem Zusammenhang nur andeutungsweise interpretiert werden. Der Grund dafür ist, dass der Mond zwar in dem Gedicht eine hervorgehobene Rolle spielt, sein möglicher Kontrahent, der Stern, in der Textwelt gar nicht erscheint.¹³ Aus dieser Sicht stellt *Untergang* im Wesentlichen die Umkehrung von *Geburt* dar: Die Sterne erfüllen darin eine wichtige Funktion, aber der Mond ist nur als Farbe und Licht – das heißt in mittelbarer Form – als Schema präsent. Zum anderen erweist sich wiederum der an sich natürliche, semantische Gegensatz von *Untergang* und *Geburt* nur als Schein-Gegensatz: Die *Geburt des Menschen* ist in dieser Auffassung eine Verwandlung, die aus einer seelisch-engelhaften Existenz, repräsentiert durch *die moosigen Blicke des Wilds*, hin zum irdischen Dasein des *gefallenen Engels* führt. Zugespißt formuliert kommt dieser Weg, wie dies auch die Zeile „Rot vom Wald niedersteigt die Jagd“ in Strophe 1 nahe legt, praktisch der Austreibung der Seele aus ihrem unschuldig-paradiesischen Zustand gleich. Parallel zu diesem Prozess der Geburt erscheint auch der leblose *kalte Mond*, der sich mittelbar mit dem Geborenen und *der Gebärenden*, *der steinernen Greisin*, gleichermaßen identifizieren lässt, *verfallen*. Schließlich, wie auch in den drei anderen Gedichten, wird alles – hier das mondgleiche Wesen von Mutter und Kind – in das Endphasen-Schema des Tages- und Jahreszeitenwechsels, in Nacht und Winter eingebettet, oder eher von Nacht und Winter bestattet: „Weh, der Gebärenden Schrei. Mit schwarzem Flügel / Rührt die Knabenschläfe die Nacht, / Schnee, der leise aus purpurner Wolke sinkt.“ Die Grundstrukturen des Gedichts, die Rolle der Tages- und Jahreszeitenzyklen, die Schema-Struktur von Verdunkelung und winterlichem Verfall, das Erblicken, das Transparentwerden des gespaltenen Ichs als Engel und *gefallener Engel* im *blauen Wasser* des

13 Für eine umfassende literarhistorische und strukturbezogene Interpretation des Gedichts im Kontext traditioneller und moderner Lyrik siehe Kempers Versuch in Vietta, Silvio / Kemper, Hans-Georg: Expressionismus. 2., bibliographisch ergänzte Auflage. München: Fink 1983 (1975), S. 229ff.

Felsengrunds und die stille, kaum merkliche, Apokalypse menschlichen Lebens in dieser paradoxen Geburt zeigen in jeder Hinsicht grundsätzliche Übereinstimmungen mit den Konstruktionsprinzipien von *Untergang*, *Ruh und Schweigen* und *Anif*. Die nachfolgenden Erklärungsversuche von *Ruh und Schweigen* und *Anif*, obgleich umfassender als die Interpretation von *Geburt*, fallen im Vergleich zur Analyse von *Untergang* vereinfacht aus. Sie sollen eigentlich nur als Hintergrund dafür dienen, dass die Einzelmotive Stern und Mond nicht aus dem Gesamtzusammenhang herausgegriffen und willkürlich behandelt werden können. Außer der systematischen Rollenbestimmung beider Motive sollen jedoch die Interpretationen auch im Einzelnen deutlich machen, dass *Ruh und Schweigen* und *Anif* letztlich, wie bereits angedeutet, mit denselben Schemastrukturen bzw. Konstruktionsprinzipien wie *Untergang* und *Geburt* erklärt werden können.

5.1. Das Heilige blauer Blumen – Transparenz des Himmlischen in *Ruh und Schweigen*

Ruh und Schweigen

Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald.
Ein Fischer zog
In härenem Netz den Mond aus frierendem Weiher.

In blauem Kristall
Wohnt der bleiche Mensch, die Wang' an seine Sterne gelehnt;
Oder er neigt das Haupt in purpurnem Schlaf.

Doch immer rührt der schwarze Flug der Vögel
Den Schauenden, das Heilige blauer Blumen,
Denkt die nahe Stille Vergessenes, erloschene Engel.

Wieder nachtet die Stirne in mondenem Gestein;
Ein strahlender Jüngling
Erscheint die Schwester in Herbst und schwarzer Verwesung.¹⁴

Bei der Strukturbildung des Auftaktsgedichts *Ruh und Schweigen*, es sei hier hypothetisch vorangestellt, spielen vor allem die Sonne, der Mond, die Sterne und ihre verschiedenen Varianten eine entscheidende Rolle. Ähnlich wie *Untergang* ist auch *Ruh und Schweigen* in den tageszeitlichen Prozess des Sonnenuntergangs und der aufsteigenden Nacht eingebettet. Die von *Hirten begrabene Sonne*, die vergangene Sonnenzeit einer archaischen Welt wird von einem *aus frierendem Weiher gezogenen Mond*, die anbre-

¹⁴ HKA I, S. 113.

chende Mondzeit gegenwärtiger Menschheit, abgelöst.¹⁵ Der in *blauem Kristall* wohnende, vom transparenten, aber versteinerten Himmel umschlossene *bleiche Mensch* ist vor die Alternative gestellt. Er kann weiter hoffen, *die Wang' an seine Sterne gelehnt*, oder er gibt die Hoffnung auf und *neigt das Haupt*, nach dem Modell des Sonnenuntergang-Schemas, in *purpurnem Schlaf*. Sein Blick wird bald, durch den *schwarzen Flug der Vögel* geführt, nach oben, in den Himmel gelenkt, wo er das *Heilige blauer Blumen*, die erblühenden Sterne, wahrnimmt, die hier durch den Novalis-Bezug als romantisch gefärbte Hoffnungsschimmer seiner Sehnsucht erscheinen. Zugleich wird ihm, während er sich in Gedanken dem Tode, der *nahen Stille*, nähert, eine ehemalige, längst vergessene Welt *erloschener Engel* gegenwärtig. Am Ende verschärft sich weiter der Gegensatz zwischen seinem hoffnungslosen Eingeschlossensein im Irdischen und dem Ausbruchversuch aus dem *blauen Kristall*, der Hoffnung auf einen erneuten Zugang zu dem für ihn verschlossenen Steinern-Himmlischen. Etwas das ihm vorhin einmal beim Erblicken des *Heiligen blauer Blumen* als poetische Transzendierung, als virtueller Durchbruch des *blauen Kristalls* und in Erinnerung an die *erloschenen Engel*, teilweise, bereits gelungen war. Einerseits ist die *nachtende* Stirne noch mehr und noch hoffnungsloser eingebettet und vereinigt mit dem *mondenen Gestein*, zum anderen jedoch wird plötzlich ein *strahlender Jüngling*, die *Schwester* als geschlechtsloses, engel- und sternenhaftes Lichtphänomen, als Neubelebung der *erloschenen Engel* in der himmlisch-metaphysischen Sphäre ehemals seelisch-unschuldiger Kindheit mitten in *Herbst und schwarzer Verwesung* transparent gemacht. Die Geschehnisse der Textwelt sind also – wie in *Untergang* – grundsätzlich durch den abstrakten Schema-Prozess des Tageszeitenwechsels – von der Abenddämmerung bis zur nächtlichen Finsternis – festgelegt. Einerseits werden Himmlisches und Irdisches voneinander getrennt, andererseits wird durch das poetische Schauen des Ichs immer wieder versucht, diese Trennung, die körperlich-seelische Spaltung des Selbst, aufzuheben und vom Irdischen zum Himmlischen, zum eigenen seelischen Sein, vorzudringen und so die unsichtbar gewordene, in Dunkelheit gehüllte metaphysische Welt einer verlorenen mythisch-engelhaften Existenz im Kosmischen aufscheinen zu lassen. In diesem Vorgang spielen Mond und Sterne jeweils entgegengesetzte Rollen: Während das *Mondene*, eingebettet ins Nächtliche und Hoffnungslose, auf Isolierung und Trennung abzielt, wird durch die Sehnsucht nach den Sternen, dem Licht und der Hoffnung ein Durchbruch und eine virtuelle Wiedervereinigung der Seele mit dem Himmlischen vorbereitet. Eng verbunden sind die gespaltene Existenz und die sonderbar-visionäre Sichtweise des Ichs, mit der es den alltäglichen Sonnenuntergang und Mondaufgang sowie den Sternenhimmel am anbrechenden Abend – eigentlich ein

15 Siehe dazu Kemper, Hans-Georg: Georg Trakl. In: Grimm, Gunter E. / Max, Frank Rainer (Hg.): Deutsche Dichter. Bd. 7: Vom Beginn bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Reclam 1989, S. 331.

stereotypes Abenddämmerungs-Schema – auf diese Weise umdeutet und ins Metaphysische überführt, grundsätzlich mit dem eigenen Schuldgefühl, das sich zunächst im Bild des *härenen* Netzes entfaltet und die gesamte Textwelt bis zu der Jüngling-Schwester-Licht-Erscheinung am Ende motivisch miteinander vernetzt. *Jüngling* und *Schwester*, die *erloschenen Engel* von einst, werden in der Vision für einen Augenblick – mitten im Tod, im Untergang auf der Folie des Sternen-Schemas – erneut zu strahlenden Engeln geformt. Ihr vergessenes, unschuldiges Wesen wird noch einmal heraufbeschworen und, gemäß dem apokalyptischen Narrationsschema, im Moment endgültiger Verdunkelung als reines Licht engelhafter Existenz imaginiert. Als *E i n Geschlecht*, wie das später in der utopischen Schlussphase von *Abendländisches Lied* heißen wird.¹⁶

5.2. „Kühlere Blüten“ der Seele: Transparenz des Todes in *Anif*

Anif

Erinnerung: Möven, gleitend über den dunklen Himmel
Männlicher Schwermut.
Stille wohnst du im Schatten der herbstlichen Esche,
Versunken in des Hügels gerechtes Maß;

Immer gehst du den grünen Fluß hinab,
Wenn es Abend geworden,
Tönende Liebe; friedlich begegnet das dunkle Wild,

Ein rosiger Mensch. Trunken von bläulicher Witterung
Rührt die Stirne das sterbende Laub
Und denkt das ernste Antlitz der Mutter;
O, wie alles ins Dunkel hinsinkt;

Die gestrengen Zimmer und das alte Gerät
Der Väter.
Dieses erschüttert die Brust des Fremdlings.
O, ihr Zeichen und Sterne.

- 16 Hier konnten nur einige wichtige Zusammenhänge angedeutet werden, die mit der Thematik der Arbeit unmittelbar verbunden sind. Eingehend ist das Gedicht in Csúri, Károly: Theorie und Modell. Erklärung und Textwelt. Über Trakls *Ruh und Schweigen*. In: Bodi, Leslie / Helmes, Günter / Schwarz, Egon / Voit, Friedrich (Hg.): *Weltbürger – Textwelten*. Helmut Kreuzer zum Dank. Bern / Berlin / Frankfurt am Main / New York / Paris / Wien: Peter Lang 1995, S. 128–151 untersucht. Wichtige Beobachtungen zur Beziehung von Bildstruktur und Menschheitsgeschichte in *Ruh und Schweigen* enthält Kempers Interpretation in Vietta / Kemper 1983, S. 237ff. und Kemper, Hans-Georg: Nachwort. In: Kemper, Hans-Georg / Max, Frank Rainer (Hg.): *Georg Trakl. Werke – Entwürfe – Briefe*. Stuttgart 1984 S. 269–320, hier S. 310. Zum Gedicht siehe auch Cheie 2004, S. 96ff. und diess.: *Georg Trakls Ruh und Schweigen*. Kreative Bilddynamik im Modus des Obsessiven. In: Csúri, Károly (Hg.): *Georg Trakl und die literarische Moderne*. Tübingen: Niemeyer 2009, S. 99–111.

Groß ist die Schuld des Geborenen. Weh, ihr goldenen Schauer
Des Todes,
Da die Seele kühlere Blüten träumt.

Immer schreit im kahlen Gezweig der nächtliche Vogel
Über des Mondenen Schritt,
Tönt ein eisiger Wind an den Mauern des Dorfs.¹⁷

Auch in *Anif* finden die Schema-Strukturen und die Metaphorik, insbesondere die Rolle der Mond- und Sternen-Motivik klare Entsprechungen zu denen in *Untergang*, *Geburt* und *Ruh und Schweigen*. Den Hintergrund der Geschehnisse bilden die Zyklus-Schemata der Tages- und Jahreszeiten, die einzelnen Phasen des anbrechenden Abends und Herbstes. Der Schema-Charakter des Tageszeitenwechsels ist in diesem Falle besonders auffällig, da es sich hier von vornherein um den seelischen Innenraum des Ichs und dessen Projektion, das heißt um eine nur scheinbare äußere Wirklichkeit, handelt. Am Beginn steht ein seelischer, innerer Abend der Erinnerung, der *dunkle Himmel/Männlicher Schwermut*, der bald *ins Dunkle* und schließlich in den kosmisch-irdischen Nachtraum mit *Zeichen und Sternen*, mit *nächtlichem Vogel* und *Mondenem* überführt wird. Eingebettet wird der abendlich-nächtliche Vorgang in den herbstlich-vorwinterlichen Verfall, der von der *herbstlichen Esche* und dem *sterbenden Laub* über die *kühleren Blüten* der träumenden Seele bis zum *kahlen Gezweig* und dem *eisigen Wind* an den *Mauern des Dorfes*, die gesamte Textwelt erfasst. Der *eisige Wind* erscheint diesmal, im Gegensatz zu *Untergang*, erst am Ende des Gedichts. Die Erinnerung des Ichs – im Text als *du* bezeichnet und als kollektives Subjekt verstanden – beginnt mit dem Wohnen in harmonischem Zustand, „[...] im Schatten der herbstlichen Esche, / Versunken in des Hügels gerechtes Maß“. Die Abende jener Zeit ähneln in der Erinnerung einem imaginierten paradiesischen Garten, in dem sich der grüne Fluss wie *tönende Liebe* anhört und sich „[...] das dunkle Wild // Ein rosiger Mensch [...]“ friedlich begegnen. Es geht dabei um den Raum der Imagination, der von den Varianten unschuldiger Seelen des vorzeitlichen Selbst bevölkert wird. Doch vermengt sich diese Harmonie von vornherein mit Zügen des Verfalls, was bereits das Attribut von *herbstliche Esche* nahe legt. Nun rührt die Stirne, berauscht von der die Erinnerung anspornenden *bläulichen Witterung*, das *sterbende Laub* und „[...] denkt das ernste Antlitz der Mutter; [...] Die gestrengen Zimmer und das alte Gerät // Der Väter“. Die heraufbeschworene familiäre Vergangenheit des Ichs sinkt jedoch gleich wieder *ins Dunkle* hin. Wie sich noch zeigen wird, gilt dieser Prozess wechselnder Opazität und Transparenz für die Gesamtstruktur der Textwelt. Das Schema des anbrechenden Abends ist zweideutig. Einerseits wird alles immer stärker in die zunehmende *Dunkelheit* einbezogen und damit dem Tod näher

17 HKA I, S. 114.

gerückt, andererseits, *trunken von der bläulichen Witterung* des selben Abends, wird eine weit zurückliegende seelisch-transzendente Welt vom Ich immer wieder traumhaft-dionysisch beschworen und transparent gemacht. Die Erinnerung an die Mutter und die Väter, das heißt an die Familie und die Ahnen, *erschüttert* die Brust des Ichs, des Fremdlings. Diese Erschütterung ist der eigentliche Grund seiner Wandlung: Von nun an wendet sich sein Blick von der Vergangenheit zur Zukunft, vom Irdischen zum Himmlischen: „O, ihr Zeichen und Sterne“. Anzunehmen ist, dass gerade diese rätselhaften himmlischen *Zeichen und Sterne* es sind, die das Ich erkennen lassen: „Groß ist die Schuld des Geborenen“. Die Aussage selbst, deren thematische Nähe zu *Geburt* leicht einsehbar ist, kann hier in ihrer Vielfältigkeit nicht erörtert werden. Das System der Konstruktionsprinzipien und die Rolle der Sternen- und Mondsphäre lassen sich auch ohne eine ausführliche Erörterung des Schuld-Problems hinreichend bestimmen. Hervorzuheben ist nur eine Deutungsmöglichkeit, die auch durch die in verschiedenen Gedichten wiederkehrende Grundproblematik des Teilzyklus unterstützt wird. Demnach lässt sich die (unbestimmte und unausgesprochene) Schuld allgemein mit der Frage verbinden, ob und wie weit das Erbe der Ahnen, des großen Geschlechts von der jeweils nächsten Generation, die bei Trakl meist nur als *verfluchtes* oder *entartetes Geschlecht* gebrandmarkt wird, angetreten und fortgeführt oder missbraucht wird.¹⁸ Konkret dürfte es sich hier allerdings um den Missbrauch eines geistigen Erbes, traditioneller moralischer Werte und Verpflichtungen des Geborenen gegenüber den Eltern und den Ahnen, um seine Schuld bzw. Schuldgefühl anhand der Schwesterbeziehung handeln; man denke nur an das *ernste Antlitz der Mutter* oder an *die gestrengen Zimmer* und *das alte Gerät der Väter*, das heißt an das engere familiäre Umfeld. Die Textwelt enthält diesbezüglich keine explizite Andeutung, das Ich fühlt sich allein und mittelbar durch die Erinnerungsbilder und die *Zeichen und Sterne* im Himmlischen auf seine Schuld hinge-

18 Die folgenden Varianten von ‚Geschlecht‘ lassen sich zwar in ihren Kontexten jeweils anders interpretieren, gemeinsam ist ihnen jedoch, dass sie im Zusammenhang mit der früheren und der neuen Generation vorkommen und letztere negativ beurteilen. Siehe z.B. „Liebend auch umfängt das Schweigen im Zimmer die Schatten der Alten, / Die purpurnen Martern, Klage eines großen Geschlechts, / Das fromm nun hingeht im einsamen Engel“ (*Gesang des Abgeschiedenen*); „Am Abend ward zum Greis der Vater; in dunklen Zimmern versteinerte das Antlitz der Mutter und auf dem Knaben lastete der Fluch des entarteten Geschlechts (*Traum und Umnachtung*)“; „O des verfluchten Geschlechts. Wenn in befleckten Zimmern jegliches Schicksal vollendet ist, tritt mit modernden Schritten der Tod in das Haus“ (*Traum und Umnachtung*); „Purpurne Wolke umwölkte sein Haupt, dass er schweigend über sein eigenes Blut und Bildnis herfiel, ein mondenes Antlitz; steinern ins Leere hinsank, da in zerbrochenem Spiegel, ein sterbender Jüngling, die Schwester erschien; die Nacht das verfluchte Geschlecht verschlang“ (*Traum und Umnachtung*); Sieht man vom möglichen Inzest-Hinweis ab, so scheint folgendes Zitat aus *Passion* (1. Fassung) beim Verständnis des Zusammenhangs von Schuld und Sternen in *Anif* hilfreich zu sein: „Zwei Wölfe im finsternen Wald / Mischten wir unser Blut in steinerner Umarmung / Und die Sterne unseres Geschlechts fielen auf uns“.

wiesen. *Das ernste Antlitz der Mutter* drückt Entfremdung und schweren Vorwurf aus, die *Zeichen und Sterne* sind bedrohlich, in ihnen wird für ihn der Tod transparent: „[...] Weh, ihr goldenen Schauer / Des Todes, / Da die Seele kühlere Blüten träumt“. Die mögliche Gleichsetzung der *Blüten* mit den *Sternen* ergibt sich einerseits aus dem inneren Kontext des Gedichts, zum anderen wird sie, im gegensätzlichen Sinne, auch durch das *Heilige blauer Blumen* als metaphorische Interpretation des Sternenhimmel-Schemas im vorangehenden *Ruh und Schweigen* nahe gelegt. Der *eisige Wind* an den *Mauern des Dorfes* im Schlussvers des Gedichts, stellt gleichsam die irdische Konkretisierung und Verlängerung der *goldenen Schauer / Des Todes*, das heißt der *Zeichen* und der *Lichtstrahlen der Sterne* im Himmlischen, dar. Die Parallele zu „Am Abend weht von unseren Sternen ein eisiger Wind“ in *Untergang* ist dabei auch nicht zu übersehen. Anzunehmen ist ferner, dass außer der kosmischen Sphäre und ihrer göttlich-himmlischen Transparenz auch die überirdisch-metaphysische und doch eigenartig-anthropomorphe Existenz der noch Ungeborenen oder der bereits verstorbenen Ahnen, wie dies auch aus dem früheren Zitat aus *Passion* (siehe Fn 19) klar hervorgeht, zum komplex-vielschichtigen Referenzbereich der *Sterne* in Trakls reifer Dichtung gehört. Auch die als seelisch-engelhafte Kontrahentin des Ichs imaginierte Schwester-Figur gehört mit ihren abwechselnd sternenhaften oder *mondenen* Attributen der himmlischen Sphäre der Vorstellung an, was im Teilzyklus neben *Ruh und Schweigen* auch durch entsprechende Motive in *Geistliche Dämmerung*, *Verklärung* und *Passion* verstärkt wird.¹⁹ In diesem Sinne ist auch zu verstehen, dass in *Anif* vom Ich nicht nur *Sterne*, sondern auch *Zeichen* wahrgenommen werden, das heißt der Schauende interpretiert die *Sterne*, und überhaupt die himmlische Welt, aus seiner irdisch-menschlichen Sicht als *Zeichen*. Sprache und Deutung dieser *Zeichen*, der Botschaft des *Sternengeschlechts*, zeigen sich in der traumhaften Erkennung und Bewusstwerdung der *Schuld des Geborenen*, in der Vision der *Sterne* als *goldene Schauer des Todes* oder – wie auch in *Untergang* – in der Annahme, dass der *eisige Wind* am Abend von *unseren Sternen* kommt.²⁰ Interessanterweise sind die Bilder

19 Siehe dazu u.a. das oben analysierte *Ruh und Schweigen*, in dem die *Sterne* für den Schauenden zunächst als das *Heilige blauer Blumen*, später als erloschene Engel und schließlich als lichte Engel-Visionen, als ein strahlender Jüngling und Schwester transparent werden. Ganz eindeutig bezieht sich die *Sternen-Metaphorik* in dem Gedicht *In Hellbrunn* auf die Ahnen, wenn es heißt: „Wieder folgend der blauen Klage des Abends / Am Hügel hin, am Frühlingsweiher – / Als schwebten darüber die Schatten lange Verstorbener, / Die Schatten der Kirchenfürsten, edler Frauen – / Schon blühen ihre Blumen, die ersten Veilchen / Im Abendgrund [...]“. Die letzte Strophe von *Die Schwermut* lautet: „Herbstesnacht so kühle kommt, / Erglänzt mit Sternen / Über zerbrochenem Männergebein / Die stille Mönchin“. Schließlich liest sich in *Die Heimkehr* (2. Fassung) zum Auftakt der 2. Strophe: „Anschaut aus blauen Augen / Kristallne Kindheit“.

20 Ähnliches ist zu beobachten u.a. auch zwischen dem Mönch und Elis in *An den Knaben Elis*, den beiden Freunden, dem Tönenden und dem Toten in *An einen Frühverstorbenen* oder zwischen dem Orpheus-Bruder und der Eurydike-Schwester in *Passion* (3. Fassung), die – durch die poetische Evokation – gleichsam frei zwischen Leben und Tod, Himmel und Erde bzw. Vergangenheit

in *Anif*, die sich auf die Sterne beziehen lassen, gleichzeitige Transparenz- und Opazitätsakte. Die *Sterne*, die *goldenen Schauer* und die *Blüten* sind zwar einerseits Transparenz-Erscheinungen, aber zusammen mit ihren Ergänzungen – „O, ihr Zeichen und Sterne“, „[...] Weh, ihr goldenen Schauer / Des Todes, / Da die Seele kühlere Blüten träumt“ – kehrt sich diese Transparenz symbolisch in Opazität um, die in ihnen vergegenwärtigte Hoffnung wird noch im selben Bild durch den vorweggenommenen Todesuntergang ‚verdunkelt‘. An die Stelle der *Möven*, der weiß aufblitzenden Erinnerungsmomente am *dunklen Himmel / Männlicher Schwermut* zu Beginn – dies auch ein latenter Hinweis auf den schwesterlich-himmlischen Gegenpol – tritt am Gedichtschluss der *nächtliche Vogel* des Todes, der *über des Mondenen Schritt*, über dem weißen Fremdling, dem Kontrahenten des *rosigen Menschen* schreit. Die Identifizierung des Ichs mit dem *Mondenem* – dies bleibt in der letzten Phase die einzige Beziehung zwischen Himmlischem und Menschlichem – bedeutet letztlich, dass das tote Licht des Mondes nach der drohenden Verwandlung der Sterne in die Vision *kühlerer Blüten* und *goldener Schauer / Des Todes* ganz auf den Fremdling fokussiert und ihn – umschlossen vom *schreienden nächtlichen Todesvogel* und dem *eisigen Wind an den Mauern des Dorfes* in der Schlussstrophe – in seiner mondgleichen Abgeschlossenheit und Isoliertheit gleichsam dem Tod überantwortet. Ähnlich wie in *Untergang* üben Sterne und Mond – ursprünglich gegensätzliche Werte – auch hier die gleiche Funktion auf verschiedenen Ebenen aus. Kaum erkennt das Ich in den Sternen die Zeichen des Todes, wird es bereits vom Mond erfasst und – sich angleichend – in ein entrückt-mondenenes Wesen verwandelt. Diese weiße Figur – zugleich ein letzter gleichzeitiger Transparenz- und Opazitätsakt – bildet in der Nacht, wie in *Untergang*, nur einen Farb- und keinen Wertkontrast. Der Weg des *Mondenens*, über dem der Todesvogel singt, das endgültige Anbrechen der Nacht, der eisige Wind und das Hinsinken ins Dunkel familiärer, moralischer Zusammengehörigkeit scheinen gleichermaßen in Abgeschlossenheit und Tod zu münden.²¹

und Gegenwart verkehren. Dies erklärt auch, warum die irdische und die himmlische Sphäre zum großen Teil ähnlich aufgebaut und strukturiert sind und warum die Spiegel-Metaphorik bei Trakl von besonderer Bedeutung ist. Ferner ist aus dieser Sicht die Rolle des Tageszeit-Zyklus und insbesondere des Abend-Schemas zu verstehen: am Abend und in der Nacht kann die himmlische Sphäre am ehesten transparent gemacht (d.h. poetisch evoziert) und damit der gegenseitige Zugang bzw. die ‚Kommunikation‘ zwischen beiden Welten ermöglicht werden.

- 21 Dieser Prozess trifft selbst dann zu, wenn die Aussage „Groß ist die Schuld des Geborenen“ nicht als menschliche Verpflichtung, sondern als Sünde, etwa in Bezug auf das im Gedicht nicht explizit vorhandene Bruder-Schwester-Verhältnis, gedeutet werden sollte. Trotz ihrer Unwahrscheinlichkeit könnte man eine solche Möglichkeit auf Grund des Auftaktbildes erwägen, das die Erinnerung ausdrücklich mit dem *dunklen Himmel / Männlicher Schwermut* verbindet. Würde man der *männlichen Schwermut* eine besondere Bedeutung zuschreiben, dann wären aus dieser Sicht das *ernste Antlitz der Mutter* und die „gestrengen Zimmer und das alte Gerät / Der Väter“ als negative Haltung gegenüber dem Ich umzudeuten. Diese Erschütterung ließe das Ich in den himmlischen Zeichen und Sternen – es darf nicht vergessen werden, dass die Schwester in Trakls Dichtung

6. Untergang und die Folgegedichte in *Siebengesang des Todes*

Die vorangehenden Analysen haben gezeigt, dass die Semantik der Gedichte, der Aufbau ihrer Textwelten mit Hilfe der Anfangshypothesen entsprechend beschrieben werden kann. Ähnliches gilt – mit gewisser Akzentverschiebung – auch für die Struktur der unmittelbar anschließenden Gedichte von *Untergang* im Teilzyklus. Während sich das apokalyptische Grundschema in den analysierten Textwelten überwiegend auf den Prozess des Untergangs beschränkt hat, macht sich in *An einen Frühverstorbenen*, *Geistliche Dämmerung*, *Abendländisches Lied* und *Verklärung*, verstärkt als Kontrapunkt eine poetische Auferstehungs- bzw. Verklärungstendenz bemerkbar. Diese erscheint in verschiedenen Formen, etwa in der Überwindung des Todes im Sinne einer imaginierten Rückkehr in die goldene Zeit in *An einen Frühverstorbenen* oder in einem rauschhaft-visionären Aufbruch, der *mondenen* Stimme der Schwester folgend, in die *Geistliche Dämmerung* des Sternenhimmels.²² Interessant ist es zugleich zu beobachten, wie sich die frühere Rolle des Mond-Schemas ändert und wie vor allem sein verlockender und verführerischer, magisch-beschwörender oder traumhaft-abgeschiedener Aspekt zur Geltung kommt.

6.1. *An einen Frühverstorbenen*: Beschwörung von Goldene Wolke und Zeit

Die ambivalente Ereignisreihe der Textwelt von *An einen Frühverstorbenen* lässt sich nur stark vereinfacht zusammenfassen. erinnert wird zunächst an die Kindheit, in der ehemals zwei *sanfte Gespielen* durch den *schwarzen Engel* des Todes voneinander getrennt wurden. Die beiden Gestalten lassen sich, bezieht man das Geschehene auf das Prinzip der Existenz- bzw. Manifestationsformen des Ichs, auch als die personifizierte Spaltung des Selbst begreifen.²³ Der eine kehrt *seltsam verpuppt / In seine stillere Kind-*

häufig mit sternen- oder mondgleichen Eigenschaften erscheint – seine *Schuld* erkennen und zugleich die Botschaft der *goldenen Schauer des Todes* als sein Schicksal lesen. Der *Mondene* würde zwar auch in dieser Interpretation den Todgeweihten verkörpern, er hätte jedoch hier nicht für seine Schuld gegen die Ahnen, sondern für die gegen die Schwester zu büßen.

- 22 Eine Kurzanalyse des Gedichts findet sich u.a. in: Csúri, Károly: Existenzsphären des Ich. Ein Beitrag zum Aufbau der Gedichtwelten bei Georg Trakl. In: Weichselbaum, Hans / Methlagl, Walter (Hg.): Deutungsmuster. Salzburg / Wien: Otto Müller 1996 (= Trakl-Studien Bd. XIX), S. 69–102 und Kemper, Hans-Georg: Zwischen Dionysos und dem Gekreuzigten. Georg Trakl und der Expressionismus. In: Braungart, Wolfgang / Fuchs, Gotthard / Koch, Manfred (Hg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II: um 1900. Paderborn / München / Wien / Zürich: Schöningh Verlag 1998, S. 141–169. Auf Kempers Interpretation wird weiter unten in Fn 28 ausführlicher eingegangen.
- 23 Ähnliche Auffassung bezüglich der Spaltung des Ichs vertritt auch Doppler. Er meint, das lyrische Ich „redet sich in der zweiten Person unmittelbar an und konfrontiert sich in vertrautem

heit und stirbt, aber er bleibt zugleich – eine metaphorische Abbildung des Mond-Schemas – als *silbernes Antlitz... / Lauschend im Laub oder im alten Gestein* in dem Garten des Freundes zurück. Das orphische Klagelied des Anderen, das den Tod, *die grüne Verwesung des Fleisches* besingt, ertönt im *Rauschen des Walds*, der *inbrünstigen Klage des Wildes* und den *blauen Glocken des Abends*. Später, als dieser an einem herbstlichen Abend die Zeichen des eigenen Todes, die *Schatten der Fäulnis im kahlen Geäst* und in der *purpurner Sonne* erkennt – Modell des Tages- und Jahreszeiten-Zyklus –, erscheint in seinem Zimmer, gleichsam an Epiphanie gemahnend, der *Geist des Frühverstorbenen*. Es wiederholt sich dabei die frühere Klage in gesteigerter Form: „O, das Blut, das aus der Kehle des Tönenden rinnt, / Blaue Blume; o die feurige Träne / Geweint in die Nacht“. Diese gleichsam übermenschlich-poetische Anstrengung – das Lied als Blut und feurige Träne, als Überwindung irdisch-menschlicher Grenzen –, ist im Wesentlichen ein gewaltiger Versuch, Kontakt zum ehemaligen Gespielen, zum Geist des Toten, zur stilleren Kindheit des eigenen Selbst wiederherzustellen. Die von diesem unbedingten Willen, von Blut und Träne geschaffene und (formal) umschlossene *blaue Blume* symbolisiert – als Novalis-Verweis – die romantische Unendlichkeitssehnsucht und dichterische Vollendung, die Wunsch-Erfüllung und visionäre Wiedergeburt seelisch-mythischer Kindheit als reinste Poesie. Umso mehr, als in der poetischen Schöpfung der *blauen Blume* sich mittelbar-motivisch die Kindheitserlebnisse der sanften Gespielen am Rand des *bläulichen Brunnens* einer paradiesischen Welt – gleich dem *blauen Lächeln* des in seine stillere Kindheit eingekehrten Freundes – summieren lassen: „Ruhig war unser Schritt, die runden Augen in der braunen Kühle des Herbstes, / O, die purpurne Süße der Sterne“. Dieser pränatale, harmonische Idealzustand, dessen Andenken und Hoffnung im zeitlichen Leben des Ichs durch das im Kreislauf der Tageszeiten ständig präsente *silberne Antlitz* des Mondes bewahrt und heraufbeschworen wird, wird hier vor allem – sieht man von der Erscheinung des *Frühverstorbenen* selbst ab – in der *blauen Blume* und der *goldenen Wolke und Zeit* zu Beginn der letzten Strophe visualisiert. Vollendet wird die Vision, die Zusammenführung der ehemaligen Gespielen, die Aufhebung der Ich-Spaltung in einer gleichsam realistischen Szene der Begegnung mit dem Toten:

Umgang und ‚trautem Gespräch‘ mit den beiden ihm innewohnenden Seinsweisen: der traumhaften Zeitenthobenheit, die als Abglanz des goldenen Zeitalters erscheint („Goldene Wolke“) und dem Verfallensein an die Zeitlichkeit („Zeit“)“ In: Doppler, Alfred: Die Stufe der Präexistenz. In: Ders.: Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte. Salzburg: Otto Müller 2001 (= Trakl-Studien, Bd. XXI), S. 44–59. hier S. 55f. Demgegenüber bietet sich im Hinblick auf den Novalis-Bezug – wie oben unternommen – auch eine konträre Leseweise an, die ‚Goldene Wolke und Zeit‘ nicht getrennt, sondern in Einheit als *Goldene Wolke und (goldene) Zeit* versteht. In ihrer ausführlichen Analyse des Gedichts versucht Klessinger vor allem die intertextuellen Bezüge zu Hölderlins Elegie *Menons Klagen um Diotima* hervorzuheben und die ambivalente Hölderlin-Rezeption Trakls darzulegen. Siehe Klessinger 2007, S. 115ff.

„[...] In einsamer Kammer / Lädst du öfter den Toten zu Gast, / Wandelst in trautem Gespräch unter Ulmen den grünen Fluß hinab“. Wie so oft bei Trakl wird auch hier versucht – diesmal anhand des in der Imagination zum Leben erweckten Toten – den Tod durch eine quasi natürliche Rückkehr in die vorzeitliche Existenz zu überwinden. Am Ende von *Abendländisches Lied*, nach der *bitteren Stunde des Untergangs*, konstituiert sich durch die sich *strahlend hebenden silbernen Lider der Liebenden* die Vision eines aufgehenden Sternenhimmels mit der engelhaft wiedergeborenen eingeschlechtlich-seelischen Kindheit der Menschheit, begleitet vom *süßen Gesang der Auferstandenen*.²⁴ In diesem Bild manifestiert sich ein Kontrast vom Geburtsakt als Symbol des Todes in *Geburt* und *Anif* und dem Tod als Symbol der Rückkehr in die durch poetischen Gesang und in poetischen Imaginationen erneut zugänglich gewordene, vorzeitig-schuldlose Existenz in *An einen Frühverstorbenen* und *Abendländisches Lied*.

6.2. ‚Blaue Blume‘ und poetische Verwandlung in *Verklärung*

Verklärung

Wenn es Abend wird,
Verläßt dich leise ein blaues Antlitz.
Ein kleiner Vogel singt im Tamarindenbaum.

Ein sanfter Mönch
Faltet die erstorbenen Hände.
Ein weißer Engel sucht Marien heim.

Ein nächtiger Kranz
Von Veilchen, Korn und purpurnen Trauben
Ist das Jahr des Schauenden.

Zu deinen Füßen
Öffnen sich die Gräber der Toten,
Wenn du die Stirne in die silbernen Hände legst.

Stille wohnt
An deinem Mund der herbstliche Mond,
Trunken von Mohnsaft dunkler Gesang;

Blaue Blume,
Die leise tönt in vergilbtem Gestein.²⁵

24 Eine detaillierte Analyse des Gedichts wurde in Csúri (2007), daher wird hier auf eine nähere Erörterung verzichtet.

25 HKA I, S. 120.

Im ‚Tagesuntergang‘, verlassen vom *blauen Antlitz* (des Himmels), tut sich in *Verklärung* dem Blick des Ichs, auch hier als *Du* angesprochen, die nächtliche Himmelswelt auf: In den blauen, gelben und purpurnen Blüten und Früchten himmlischer Gefilde, das heißt in der Sternmetaphorik von *Veilchen, Korn und purpurnen Trauben* zeigt sich dem *Schauenden* im *nächtigen Kranz*, im kosmischen Raum der Nacht der jahreszeitliche Zyklus von Vorfrühling bis Spätherbst. Den Geschehnissen des ersten Teils, vom Titelwort über den *Marien heimsuchenden Engel* bis zu den *sich öffnenden Gräbern*, scheinen zum großen Teil biblische Motive wie die Verklärung Christi (Mt. 17,1–9, Mk. 9,2–9, Lk. 9,28–36), die Verkündigung an Maria (Lk. 1,26–38) und das Jüngste Gericht (Hes. 37,12–13, Dan. 12,2 und Offb. 20,13) zugrunde zu liegen. Auch das eigenartige Einheitsbild von Ich und Mond in der zweiten Phase – „Stille wohnt / An deinem Mund der herbstliche Mond, / Trunken von Mohnsaft dunkler Gesang“ – erinnert mittelbar an den mondsüchtigen Jungen aus der Bibel, den Jesus im Anschluss an das Verklärungsmysterium heilen soll (Mt. 17,14–16). Die religiösen Verweise sind wichtige Analogien, aber sie bilden nur den Ausgangspunkt für eine poetische Verwandlung durch das Ich. Besonders aufschlussreich ist in dieser Hinsicht, dass die Verklärung bewirkende Instanz, die Stimme Gottes, die in der biblischen Szene aus einer leuchtenden Wolke ruft und in dem Gedicht scheinbar völlig fehlt, durch eine ganze Motivreihe des Singens, einen offensichtlich poetischen Topos, ersetzt wird. Es geht um den *kleinen Vogel*, der im Tamarindenbaum singt, um den *dunklen Gesang*, der von Mohnsaft trunken ist, und um die *Blaue Blume*, die zum Gedichtschluss – statt in der lichten Wolke des Tages – leise in *vergilbtem Gestein* der Nacht tönt. Das *vergilbte Gestein* ist zwar nicht eindeutig zu identifizieren, doch ist ein metaphorischer Mond-Verweis recht wahrscheinlich. Diese Möglichkeit lässt sich zunächst durch das Abend-Nacht-Schema erklären, das die gesamte Textwelt umrahmt. Auch die *silbernen Hände*, in die der Mensch die Stirne legt, deuten darauf hin, dass die Erinnerung an die Toten vom Mond inspiriert wird. Im bereits zitierten Bildkomplex von *Mund, herbstlichem Mond* und von *Mohnsaft* trunkenem *dunklen Gesang* erscheint der Mond auch konkret und spielt darin eine zentrale Rolle. Es könnte das *mondene Gestein* aus *Ruh und Schweigen*, in dem die *Stirne nachtet*, als Äquivalente des *vergilbten Gesteins* in einem ähnlichen Kontext wie *Stirne* und *Nacht* in *Verklärung* betrachtet werden. Die biblisch-religiöse Emblematisierung des Gedichts wird poetisch transformiert: Gott wird vom Ich, die göttliche Stimme vom poetischen Tönen, die erstorbenen Hände eines sanften Mönchs von den silbernen Händen des Ichs, Sonne und Tageslicht von Mond und Sternen der Nachtwelt, die Heilung des Mond-süchtigen von der rauschhaften Hingabe an Stern-, Mond- und Nachtsucht mit *purpurnen Trauben* abgelöst. Die *Gräber der Toten* öffnen sich auch nicht vor dem richtenden Gott, sondern erst zu den Füßen des Ichs, sobald es über sie nachdenkt. Die Vereinigung des Poetischen mit dem Nächtlichen und *Mondenen*, dem Süchtig-Rauschhaften und

Melancholischen zeigt, dass Verklärung in dieser Phase offenbar nicht als christliche Verklärung zu deuten ist. Vielmehr handelt es sich um eine dionysisch-poetische Verklärung, um die Metamorphose des Ichs zu einem Schauenden und Halluzinierenden, der die anfänglichen natürlichen und christlichen Elemente – den Gesang des kleinen Vogels, den Mönch, den weißen Engel der Verkündigung oder den nächtigen Kranz der Sterne – in rauschhaft-trunkene, in melancholisch-herbstliche Töne und Gesichte *dunklen Gesangs* verwandelt. Und doch bildet auch diese dionysische Spielart des Dichterschen nur einen Übergang, der in der abschließenden Vision, in der Transparenz der *blauen Blume* im leblos anmutenden *vergilbten Gestein* als Endzustand noch einmal überhöht wird. Um zu verstehen, worum es hier genau geht, soll zunächst auf eine formale Entsprechung zwischen den vorhin zitierten Bildern aus *Ruh und Schweigen* und *Verklärung* aufmerksam gemacht werden. Das Semikolon nach der Zeile „Wieder nachtet die Stirne in mondenem Gestein“ in *Ruh und Schweigen* verlangt vom Leser formal eine kurze Pause. Auf diese folgt dort unerwartet, wie vorhin ausgeführt, die sonderbar-gemeinsame Lichtepiphanie des *strahlenden Jünglings* und der *Schwester*-Erscheinung, die die tödliche Umschließung von herbstlichem Verfall und *schwarzer Verwesung* in den Augen des Schauenden für einen Augenblick noch zu durchbrechen vermag. Im Unterschied zu den voran gehenden Strophen endet die vorletzte Strophe in *Verklärung* ebenfalls mit einem Semikolon. Ihm folgt auch hier ein unerwarteter Neuansatz; eine selbständige, vom bisherigen Verlauf der Textwelt seltsam abgesonderte Vision: „Blaue Blume, / Die leise tönt in vergilbtem Gestein“. Die gesamte semantische Komplexität des Bildes zu erschließen ist in diesem Rahmen nicht möglich. Angeführt werden deshalb nur die wichtigsten motivischen und intertextuellen Bezüge von *Blaue Blume*, die allerdings ihre grundlegende Funktion im Gedicht zu klären vermögen. Innerhalb von *Verklärung* wiederholt sich in *Blaue Blume* das frühere Sternbild der *Veilchen* in gesteigerter Form. Verstärkt wird der Stern-Bezug auch durch die mögliche Parallele zum *Heiligen blauer Blumen* in *Ruh und Schweigen* und, um nur ein weiteres Beispiel außerhalb des Teilzyklus zu nennen, zu den himmlischen Blumen der Ahnen, *den ernsten Veilchen / Im Abendgrund* aus dem Gedicht *In Hellbrunn*. Alle drei Metaphern lassen sich als Modelle des Stern- bzw. Sternenhimmel-Schemas ansehen. Über *Veilchen* und die *blaue* Farbe stellt die *Blaue Blume* auch zu der *Marien*-Gestalt in *Verklärung* eine potenzielle Beziehung her und lässt sich als deren motivische Fortführung und poetische Verwandlung interpretieren. Dies umso mehr als in zahlreichen stereotypen Verkündigungs-Darstellungen der Engel mit einer Blume, meist Lilie oder Rose vor Maria erscheint. Zwischen der biblischen Szene und dem Abschlussbild von *Verklärung* besteht offenbar eine strukturelle Ähnlichkeit: es handelt sich um die gleiche Situation mit anderen Figuren. Um welche Figuren es dabei geht, soll durch den Novalis-Hinweis und die motivinternen Beziehungen in *Siebengesang des Todes* festgestellt werden. Vorweg-

genommen sei hier nur soviel, dass es letztlich das unsichtbare, abstrakte Ich und die metaphorische Schwester-Figur sind, die in diesem Bild an die Stelle des weißen Engels und der Maria treten. Die (hier nur virtuell vorhandene) Lilie als Reinheitssymbol Marias wird durch die *Blaue Blume* als Symbol romantischer Sehnsucht und Liebe abgelöst, wobei jedoch durch *blau* und *Veilchen*, wie schon erwähnt, auch noch ein latenter Marien-Bezug bewahrt bleibt. Nun soll die textimmanente Grundlage solcher Assoziationen bzw. Entsprechungen etwas genauer betrachtet werden. Einerseits ist die *blaue Blume* als Novalis-Motiv zu einer wichtigen Komponente von Trakls eigener Poesie geworden, wie dies die Gedichte *Ruh und Schweigen*, *An einen Frühverstorbenen* und *Verklärung* bereits im ersten Teil von *Siebengesang des Todes* bezeugt haben. Ihre Funktion als zeitlos-poetischer Gesang kommt – neben *An einen Frühverstorbenen* – vor allem in der praktisch zeitgleichen 2. Fassung (a) von *An Novalis* auch explizit zum Ausdruck:²⁶ „Eine blaue Blume / Fortlebt sein Lied im nächtlichen Haus der Schmerzen“.²⁷ Zum anderen verweist die *blaue Blume* offensichtlich und insbesondere auf das Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* selbst. Dort verwandelt diese sich im ersten Traum Heinrichs in einen *blauen ausgebreiteten Kragen*, in welchem ein *zartes Gesicht schwebte*, das er später einmal, wiederum träumend, mit seiner Liebe, Mathilde identifiziert. Der Mathilden-Verweis, wie auch das frühere Marien-Bild der *blauen Blume*, wird in Trakls reifer Dichtung oft in die imaginär-schwebende, geistlich-engelhafte, im himmlischen Blau, im Sternenhaften oder im *Mondenen* aufgelöste, poetisch-visiö-näre Sehnsuchts- und Erlöserfigur der Schwester überführt. In diesem Sinne erweisen sich die beiden Schlussverse von *Geistliche Dämmerung* in vereinfachter Form als eine Art Paraphrase der letzten Strophe von *Verklärung*. Die „Blaue Blume / Die leise tönt im vergilbten Gestein“ stellt eine verkürzte und verschlüsselte Variante der Formulierung „Immer tönt der Schwester mondene Stimme / Durch die geistliche Nacht“ dar.²⁸ Der

26 Siehe dazu Zwerschina 1999. Zwerschina verwendet als Datierungshilfe auch das Motiv *blaue Blume*, das im Gesamtwerk Trakls insgesamt neunmal vorkommt. Er kommt zu der Schlussfolgerung, dass alle Gedichte, die das Motiv enthalten, zwischen September und Dezember 1913 entstanden sind (vgl. ebd., S. 111).

27 Siehe HKA I, S. 325.

28 Anhand seiner Analyse von *Geistliche Dämmerung* (2. Fassung) führt Kemper überzeugend aus, warum das Gedicht nicht im Sinne christlicher Frömmigkeit gelesen werden kann, warum es im Kern sogar eher als „antichristlich“ zu bezeichnen ist. Der Grund dafür ist leicht einsehbar: Nicht Christus, sondern die „Schwester“ ist die Erlöserfigur und die Entgrenzung erfolgt im Medium des Rausches. Siehe Kemper, Hans-Georg: Zwischen Dionysos und dem Gekreuzigten. Georg Trakl und der Expressionismus. In: Braungart, Wolfgang / Fuchs, Gotthard / Koch, Manfred (Hg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II: um 1900. Paderborn / München / Wien / Zürich: Schöningh Verlag 1998, S. 141–169, hier S. 158. Anschließend setzt sich Kemper mit der ‚nietzscheanischen‘ Dimension des Gedichts auseinander und konfrontiert dabei „die apollinische Begrenzung der beiden Eingangsstrophen“ mit der „daraus zugleich entbundenen Gegenbewegung des dionysisch-trunkenen Ichs“ (ebd., S. 158). Seine Schlussfolgerung lautet: „Das ‚Lunarische‘ der schwesterlichen Stimme verleiht

Schwester-Imagination scheinen in beiden Fällen die Kombination des Sternenhimmel- und Mond-Schemas sowie der Mathilden-, Marien- und Poesie-Bezug zugrunde zu liegen. Mit gewisser Akzentverschiebung entspricht dieses Bild motivisch auch der Licht-epiphanie am Ende von *Ruh und Schweigen*, wo der *strahlende Jüngling* und die *Schwester* getrennt und doch einheitlich als sternenhaftes Phänomen in *mondenem Gestein* nächtlichen Himmels erscheinen. Besonders überzeugend ist die strukturelle Analogie zwischen den Schlussbildern der Trakl-Gedichte und dem Verwandlungsbild der *blauen Blume* am Ende von Heinrichs erstem Traum im Roman. In *Heinrich von Ofterdingen* heisst es:

Endlich wollte er sich ihr [der blauen Blume] nähern, als sie auf einmal sich zu bewegen und zu verändern anfang; die Blätter wurden glänzender und schmiegt sich an den wachsenden Stengel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte[...]²⁹

Ähnlich erscheint in *Ruh und Schweigen* das Lichtphänomen des strahlenden Jünglings und der Schwester im *Kragen mondenen Gesteins*, ähnlich tönt in *Geistliche Dämmerung* der *Schwester mondene Stimme*, umgeben von der geistlichen Nacht und ähnlich wird in *Verklärung* die leise tönende *Blaue Blume*, umrahmt von vergilbtem Gestein, transparent. Die Imagination, bezogen auf das *zarte Gesicht im blauen ausgebreiteten Kragen* des Novalis-Romans und die beiden früheren Gedichte Trakls mit der *Schwester*-Figur, beschwören in *Verklärung* als leise tönende *Blaue Blume* die verklärte Vision der Schwester, ihr blumen- und sternhaftes, himmlisch-vergeistigtes, Marien- und Mathildenhaftes, transzendent-seelisches Wesen herauf und verbildlicht zugleich, unausgesprochen, die ewig-romantische Sehnsucht und Liebe des poetisch-verklärenden Ichs zu dieser.³⁰ Diese poetische *Verklärung*, will man sie genauer bestimmen, steht dem

dem durch sie beschworenen Mysterium der Androgynie einen dieses zugleich gefährdenden, verlockend-sirenenhaften Klang, entbindet die Sehnsucht nach narzisstischer Verschmelzung, anstatt sie ins ‚Geistliche‘ zu spiritualisieren“ (ebd., S. 159). Bei der Erklärung der Schlussstrophe von *Verklärung* werden die letzten Zeilen von *Geistliche Dämmerung* als Interpretationshilfe verwendet. Unter dem gewählten Aspekt erleichtert zwar dieser Vergleich die Deutung des Schlussbildes, doch macht Kempers Auslegung darauf aufmerksam, dass sich die *Blaue Blume* nicht in jeder Hinsicht problemlos durch die *mondene Stimme der Schwester* ersetzen lässt. Zu betonen ist daher, dass *Verklärung*, trotz latenter Entsprechung, offenbar nicht mit der immer tönenden *mondenen Stimme* der Schwester, sondern – ausdrücklich – mit der leise tönenden *Blauen Blume* in vergilbtem Gestein endet. Da die Bilder nicht nur Ähnlichkeiten, sondern auch wesentliche Abweichungen aufweisen und die beiden Gedichte auf diese Weise nur entfernt miteinander verwandt sind, ist auch Kempers Analyse von *Geistliche Dämmerung* nicht direkt auf *Verklärung* zu beziehen bzw. zu übertragen.

29 Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In: Ders.: Werke. Hg. und kommentiert von Gerhard Schulz. 4. Auflage. München: DTV 2001, S. 132.

30 Anhand der Relevanz der Schwester-Figur im Teilzyklus soll auf den wichtigen Aufsatz von Kemper hingewiesen werden, in dem er das Verhältnis der Person der Schwester zum Werk – weit

orphischen Gesang am nächsten. In diesem vereinigt sich „die Duplizität des Apollinischen und Dionysischen“. Es verschmilzt das „anschauliche Bild mit der unbildlichen Musik“ und die „selbstvergessene Grenzenlosigkeit der Vision“ wird „in die Form des Liedes“ gefasst.³¹ Und doch bleibt diese Charakterisierung zu allgemein und trifft auf das Spezifische Traklscher Dichtung wenig zu. Dieses Spezifikum, dessen Ausformung in diesem Fall das scheinbar ganz einfache, in Wahrheit jedoch äußerst komplexe und schwerverständliche Schlussbild von *Verklärung* bildet, liegt offensichtlich in der Eigentümlichkeit, wie mittels Traklscher Konstruktionsprinzipien, motivischer und intertextueller Struktur-Vernetzungen, sowie metaphorischer Abbildungen, fein strukturierte, semantisch unerschöpfliche und doch systematisch geordnete Welten etabliert und zugleich ‚aufgezeigt‘ werden können.

7. Zyklische ‚Überschreibung‘ der Einzelstrukturen

Nicht nur die untersuchten Gedichte, auch der zweite Teil von *Siebengesang des Todes* lässt sich mittels Schemastrukturen hinreichend kennzeichnen. Weitere Textbeispiele aus der zweiten Hälfte des Teilzyklus sollen diese Annahme unterstützen. Das Gedicht *Föhn* kann für sich und auch in Bezug auf die vorangehende *Verklärung* gelesen werden. Während *Verklärung* mit einer aus dionysisch-dunklem Gesang herauswachsenden poetischen Vision eines Orpheus, mit der Transparenz des Sternenhimmels als leise tönende *Blaue Blume* endet, mündet *Föhn* in eine schrille Klangdissonanz und apokalyptisches Todesgrauen: „Silbern zerschellt an kahler Mauer ein kindlich Gerippe“. Mit dem Bild schließt ein Prozess, der Anfang und Ende der Textwelt miteinander verbindet: Die *Kindheit* mit

über einen unangemessen reduzierenden Biographismus hinaus – theoretisch zu fundieren sucht. Er stellt dabei fest: „Wenn Trakl [...] in der Poesie das Motiv der ‚Schwester‘ so auffällig oft und mit sexuellen Konnotationen thematisiert, dann konnte er sich möglicherweise auch nur in der Form der Poesie über dieses Verhältnis und dieses in der Gesellschaft, nicht aber in der Literatur tabuisierte Thema äußern, dann brauchte er sein Werk also als Mittel der Selbstthematisierung und Selbstdeutung, vielleicht sogar auch – im Schutz der dazu geschaffenen ‚Unpersönlichkeit‘ und des l’art pour l’art – als Instrument der Konfliktverarbeitung und Selbsttherapie.“ (Siehe Kemper, Hans-Georg: Georg Trakls ‚Schwester‘. Überlegungen zum Verhältnis von Person und Werk. In: Zur Ästhetik der Moderne. Für Richard Brinkmann zum 70. Geburtstag. Tübingen: Niemeyer 1992, S. 77–105, hier S. 85f.) Da Kemper nur *Ruh* und *Schweigen* und *Geistliche Dämmerung* aus dem Teilzyklus *Siebengesang des Todes* unter diesem Aspekt untersucht, so könnten die hier – aus textwissenschaftlicher Perspektive – durchgeführten Analysen seine Beobachtungen zur Schwester-Problematik in mancher Hinsicht ergänzen und unterstützen.

31 Siehe dazu Doppler, Alfred: Orphischer und apokalyptischer Gesang. Zum Stilwandel in der Lyrik Georg Trakls. In: Ders.: Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte. Salzburg: Otto Müller 2001 (= Trakl-Studien, Bd. XXI), S. 15–43, hier S. 17.

ihren *leise verhallenden Schritten* zu Beginn wird am Schluss der endgültigen Zerstörung überantwortet. Der Vorgang, strukturell mit *Geburt* verwandt, manifestiert sich auch hier in den Schemakombinationen der Abenddämmerung und Winterzeit, das heißt in der absteigenden Phase des Tages- und Jahreszeitenzyklus. Den Hintergrund des Untergangs und Bestattungszeremoniells, die *Klage* und die *Klagegestalt/Der Mutter, Langes Abendgeläut, Tränen* und *schweigende Trauer* begleiten, beherrscht die Bildlichkeit von *Mondem* und *Sternhaftem*: *mondene Wintertage, weiße Nacht, purpurne Träume* und *nächtlich-feurige Engel*. Die Metaphorik des Gedichts erscheint insgesamt ambivalent und zeigt eine doppelte Perspektivierung, die neben dem Verlauf mittelbar auch die Begründung des Untergangs enthält. Demnach sind die Nächte in den Träumen des Ichs von *Tränen* und *feurigen Engeln*, das heißt von Schmerz und drohender Strafe, von Schuld und imaginierter Sühne, bestimmt. Somit erweist sich das zwiespältige Ich zugleich als Leidender und Verursacher des eigenen Leidens, als Verlierer und Vernichter der eigenen mythisch-unschuldigen Kindheit. Im Gedicht *Der Wanderer* spielt der *Sichelmond* die Hauptrolle, der in *weißer Nacht* und in *rosiger Schlucht* – beide fungieren hier als Modelle des Sternenhimmel-Schemas – erscheint und den globalen Verlauf der Textwelt festlegt. Sein *erstorbenes Antlitz*, das dem Knaben folgt und immer wiederkehrt, am Ende *auf schwarzem Gondelschiffchen durch die verfallene Stadt* schaukelt, schafft motivische Parallelen in und außerhalb des Teilzyklus – etwa zu *Elis, Untergang, Geistliche Dämmerung, Siebengesang des Todes* und *Abendland* – und nimmt auch einen wichtigen strukturellen Aspekt des *Passions*-Gedichts vorweg. Der gegensätzliche Kontext von *rosiger Schlucht* und *traurigen Wassern* deutet auf eine Doppelfunktion hin: Der tägliche Kreislauf des Mondes beschwört hier, gegenüber vielen anderen motivischen Varianten im Zyklus, eine archaische Welt mit *preisenden Hirten* und *blühendem Wind* herauf. Die Erinnerung an diese mythische Zeit der Unschuld wird dann durch seinen Untergang immer wieder vernichtet und in eine neue Zeit schuldhafter Existenz überführt. Im Modell der zyklisch-ewigen Wiederkehr des Mondes ist, in *Der Wanderer* noch unausgesprochen und unsichtbar, die latente Gegenwart der Schwester-Figur in den Reflexionen des Ichs zu vermuten, die als Transparenzerscheinung auf diese mittelbare Weise zur ständigen kosmisch-himmlichen Begleiterin seiner irdischen Laufbahn wird. In *Passion* (3. Fassung) imaginiert der Orpheus-Bruder die tote Eurydike-Schwester sowohl mit der Kraft von Musik und Gesang als auch durch das Transparentmachen der kosmischen Erscheinungen und Prozesse des Tageszeiten-Zyklus.³² Gleichzeitig mit der Abenddämmerung, dem Son-

32 Für die Analysen von *Passion* siehe u.a. Lachmann 1954, S. 96ff; Killy, Walter: Über Georg Trakl. Göttingen Vandenhoeck & Ruprecht 1960, S. 21ff; Detsch, Richard: Georg Trakl's Poetry. Toward a Union of Opposites. University Park and London: Pennsylvania State University Press 1983, S. 5ff; Kleefeld, Gunther: Das Gedicht als Sühne. Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine psychoanalytische Studie. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 373; Oberthaler, Werner: Kritische Moderne und Ästhetik des Gesamtkunstwerkes am Beispiel von Georg Trakls Gedicht *Passion*

nenuntergang und dem Mondaufgang wird die Schwester als himmlisch-mondenes Wesen, als „[...] zarter Leichnam... / Schlummernd in seinem hyazinthenen Haar“ und als Mond-Metapher in der Figur der *Büßerin* vergegenwärtigt. Der zyklische Ablauf der Tageszeitenwechsel, der sich täglich wiederholende Mondaufgang, sichert zwar ihre *ewige Wiederkehr* für den Bruder, doch bleibt diese Wiederbegegnung *am Tritonsteich* oder *in der steinernen Stadt* durch die Trennung kosmisch-himmlischer und irdisch-menschlicher Sphäre nur eine virtuelle Heimkehr der Schwester aus der Schattenwelt, eine sich immer neu entfaltende poetische Imagination des Bruders. Letztlich geht es auch in diesem Fall um ihre seelische Vereinigung und androgyne Einheit, die sich unter anderem auch in sprachlichen Neutra wie *Totes*, *Ruhendes* bzw. *Äugendes* und *blaues Wild* bezüglich der Schwester und des Bruders gleichermaßen verwirklicht. In *Winternacht*, dem Abschlussgedicht von *Siebengesang des Todes*, vereinen sich nicht nur die wichtigsten Grundmotive des Teilzyklus, von hier aus lässt sich im Rückblick auch ein klarer Bogen zum Auftaktgedicht *Ruh und Schweigen* schlagen. Der Band *Sebastian im Traum* stellt als Ganzes, stark vereinfacht, den virtuellen Lebensweg des leidenden Sebastian aus der Kindheit in die Abgeschiedenheit bzw. Umnachtung als einen (Alb)Traum dar, in dem die Hauptfigur vom ständigen Spannungsverhältnis zwischen Körper und Seele bzw. Schuldgefühl und Versöhnungswille bestimmt wird. Diese innere Spaltung des Ichs wird – vor allem mittels der medialen Schema- und Bildstrukturen des Tages- und Jahreszeiten-Zyklus – meist als Einheit und Gegensatz von Individuellem und Allgemeinem, Irdisch-Menschlichem und Kosmisch-Himmlischem, Historischem und Mythischem, Profanem und Religiösem, Vergangenheit und Gegenwart, Leid und Erlösung oder Tod und Wiedergeburt deutlich. Obwohl der imaginierte Tod und seine Überwindung, die unerlöste Schuld und die erlöste Rückkehr in den Zustand ursprünglicher bzw. zurück gewonnener seelisch-metaphysischer Unschuld jeden Teilzyklus und nahezu jedes Gedicht charakterisiert, werden der endgültige Untergang – bzw. seine Aufhebung als Vor- und Übergangszustand – zur Auferstehung und mystischen Wiedervereinigung mit der verlorenen paradiesisch-himmlischen Heimat als zugespitzte Varianten vor allem im zyklischen Abschnitt *Siebengesang des Todes* thematisiert. Der Titel ›Winternacht‹, in dem sich die Endphasen des Tages- und Jahreszeiten-Zyklus vereinen, deutet schon formal eine letztmögliche Steigerung des Todesuntergangs an. Es finden sich zwar Einzelmotive und Motiv-Kombinationen des Winterlichen und Nächtlichen auch in anderen Gedichten des Teilzyklus, aber keine ande-

(Diplomarbeit, im Manuskript). Innsbruck 1990; Kemper, Hans-Georg: Zwischen Dionysos und dem Gekreuzigten. Georg Trakl und der Expressionismus. In: Braungart, Wolfgang / Fuchs, Gottfried / Koch, Manfred (Hg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II: um 1900. Paderborn / München / Wien / Zürich: Schöningh Verlag 1998, S. 141–169, hier S. 160 und Csúri, Károly: Über die Prinzipien von Trakls poetischem Universum – Zum Gedicht *Gesang einer gefangenen Amsel*. In: Kemper, Hans-Georg (Hg.): Interpretationen. Gedichte von Georg Trakl. Stuttgart: Reclam 1999, S. 169–188.

re Textwelt wird in ähnlichem Maße allein und ausschließlich vom Winter, eigentlich von den verschiedenen Komponenten des Winter-Schemas, beherrscht. Die Handlung setzt *nach Mitternacht* ein. In *Eis*, *Schnee* und *Frost* findet ein nächtlicher Spaziergang des *von purpurnem Wein* Betrunkenen statt, der in dessen Phantasie zur Auseinandersetzung mit dem Tod, als *Stürmen einer schwarzen Schanze* mutiert und schließlich, nachdem *der kühle Leib im silbernen Schnee* hinschmilzt, im *schwarzen Schlaf* endet. Als Kontrapunkt des imaginierten Todesuntergangs wird die Geschichte jedoch – eine modellhafte Abbildung des apokalyptischen Narrationsschemas – mit einem symbolisch-transparenten Aufstehungsbild des Sonnenaufgangs abgeschlossen: „Beim Erwachen klangen die Glocken im Dorf. Aus dem östlichen Tor trat silbern der rosige Tag“. Die strukturelle Ähnlichkeit mit den Schlussbildern von *Ruh und Schweigen*, *Geistliche Dämmerung*, *Verklärung* und *Passion*, in denen immer wieder verschiedene konkrete Modelle des Abenddämmerungs- und Sternenhimmel-Schemas als mögliche Hinweise auf Todesuntergang und Auferstehung miteinander kombiniert werden, lässt sich nicht übersehen. Der Weg, der zu Beginn von *Winternacht* aus dem *dunklen Bezirk der Menschen* in Kälte und Finsternis führt, verhärtet sich im Verlauf der Textwelt immer mehr. Auch das Ich wird von diesem Prozess erfasst: sein Antlitz und seine Schritte *versteinern*, seine Stirne *erbleicht* vor der *Wollust des Frostes*. Das Militärische von *Schanze*, *Stürmen* und *Avanti* suggeriert einen sonderbar-rauschhaften Angriff auf den Tod, das schwarze Unbekannte der Nacht. Der Kampf steht allerdings von Anfang an im Skopus von „Bitterer Schnee und Mond“ und von *Sternen*, die sich *zu bösen Zeichen* zusammenschließen. Auch dabei zeigt sich in der negativen Rolle des Mond- und Sternbildes eine enge Parallele zu *Anif* und *Untergang*. Es fällt auf, dass der Verhärtungs- und Sterbe-Prozess des Ichs nicht allein mit Winter und Frost zu erklären sind. Vielmehr wird die Versteinierung seines Antlitzes auf ein *Lächeln voll Trauer und Hochmut*, das heißt auf sein inneres Wesen, zurückgeführt. Die Entsprechung zu den *von Tränen, feurigen Engeln* erfüllten Nächten in ›Föhn‹ ist offenbar: das zwiegespaltene Ich scheint auch hier – dies manifestiert sich in der Ambivalenz von *Trauer* und *Hochmut* – selbst der Leidende und der Verursacher des Leidens zu sein. Nur diesmal geschieht das in gesteigerter Form: Das schuldhaftes Ich wird nicht mit der Zerstörung seiner seelisch-metaphysischen Kindheit, sondern mit seinem unmittelbar bevorstehenden Tod konfrontiert. Eine zugespitzte Variante des gespaltenen Selbst ist im sonderbaren Bild: „Ein roter Wolf, den ein Engel würgt“ zu beobachten. Als würde hier die göttliche Strafe gegen das hochmütig-sündige Ich, den *roten Wolf*, durch den alttestamentarischen Würgeengel³³ – in *Föhn* als *feurige Engel* präsent – das seelisch-traurige Ich –

33 Vom Gedichtkontext ausgehend, könnte es sich um einen Hinweis auf den Engel Jahwes handeln, der das belagerte Jerusalem wunderbar rettet (vgl. 2Kg 19,35). Diese Annahme scheint auch die Bitte zu rechtfertigen, wonach der „Herrscher im Himmel“ auch jetzt „einen guten Engel“ vorausschicken möge, der bei den Feinden „Furcht und Schrecken verbreitet“ (siehe 2M, 15,22).

selbst ausgeführt. Das Schuldproblem des Ichs, das im Bisherigen nur zu vermuten war, wird in den intertextuellen Bezügen der Bildlichkeit bald unmissverständlich erkennbar: „Ein weißes Sternenhemd verbrennt die tragenden Schultern und Gottes Geier zerfleischen dein metallenes Herz“. Der frühere *Hochmut* am *versteinerten* Antlitz wiederholt sich hier verstärkt als *metallenes Herz*, die frostige Winterlandschaft, die *bösen Zeichen* der Sterne und der Würgeengel als Varianten tödlicher Drohung steigern sich nun zu einer biblischen und mythologischen Passion mit Christus- und Prometheus-Zügen. Aus der Sicht der Zwiespältigkeits-Problematik können Christus und Prometheus, trotz grundlegender Unterschiede, als Projektions- oder Transparenz-Figuren des Ichs angesehen werden. Einerseits identifiziert sich das Ich in seiner Leidensrolle mit dem Kreuz tragenden Christus und dem täglich furchtbare Qualen erleidenden Prometheus. Zum anderen ist er mit seinem Hochmut und metallenen Herzen ein prometheisch-auführerisches, sich dem Göttlichen widersetzendes Wesen. Es muss allerdings auch gesehen werden, dass sich Christus und Prometheus, auf einer anderen Ebene, als Gegenfiguren des Ichs erweisen. In *Winternacht* geht es nicht um eine Bestrafung durch die Menschen, sondern umgekehrt. Über das Ich wird Gottes Strafe verhängt: Ein *weißes Sternenhemd* – Modell des Sternenhimmels-Schemas – *verbrennt die tragenden Schultern*. An der mythologischen Figur des Prometheus nimmt Zeus deswegen Rache, weil er entgegen seinem Willen die Menschheit rettet. Demgegenüber zerfleischen Gottes Geier, anders als bei Prometheus, ausdrücklich das *metallene Herz* des Ichs, seine schuldhaftige Gefühls- und Mitleidlosigkeit. Dieser Zusammenhang erhärtet die frühere These: Das Ich ist zwar eine leidende Figur, aber der Grund für sein Leiden scheint die eigene Schuld, sein eigenes Wesen, zu sein. Deshalb verschließt sich vor ihm auch das Göttliche, der Sternenhimmel der Hoffnung, deshalb bleiben seine Sphäre die harte Erde, der schwarze Frost und die schwarze Schanze des Todes, und deswegen geht das erbleichende und versteinerte Ich immer mehr in einen leblosen Zustand über. Doch zeichnet sich gleichzeitig auch eine Gegentendenz ab, die sich zunächst im *Lächeln voll Trauer*, dann in der Alternative bemerkbar macht, dass sich die Stirne, die vor der Wollust des Frostes erbleicht, *schweigend über den Schlaf eines Wächters* neigt, *der in seiner hölzernen Hütte hinsank*. Beide Bilder drücken Traurigkeit, Mitgefühl und Willen zur Buße aus. Während das leibhaftige Ich durch *Frost und Versteinierung*, *Verbrennen der tragenden Schultern* und *Zerfleischen des metallenen Herzens*, das *stille Hinschmelzen des kühlen Leibes* und den *schwarzen Schlaf* stufenweise dem Tod überantwortet wird, setzt sich die virtuelle Gegenbewegung auch über den Tod hinaus fort: Parallel zu dem schwarzen Schlaf *folgt das Ohr lange den Pfaden der Sterne im Eis*, das heißt, das seelische Ich wendet sich den Sternen, der Hoffnung, dem Himmlischen zu. Auf diese Weise fügt sich die abschließende Sonnenaufgangs- und Auferstehungsszene als Transparenzakt, trotz ihrer gleichzeitigen Kontraststellung zur leblos-frostigen Winterlandschaft, durchaus kohärent in die umfassende Struktur der Textwelt ein.

Insbesondere auch deshalb, weil das Leiden, die Schmerzens-Eigenschaft des Ichs von früher, unmittelbar und gleichsam auf natürlich Art mit der Auferstehung vom Tod am Ende des Gedichts verknüpft werden kann. Hinzukommt auch, dass der Tod, das stille *Hinschmelzen* des kühlen Leibes ausdrücklich am *steinernen Hügel* – ein Hinweis auf Golgatha und Christi Tod – erfolgt und damit die Auferstehung als Schlussbild auch aus biblischer Sicht begründet wird: Sie kann in diesem Kontext als eine Art *Imitatio Christi* begriffen werden. Die Auflösung des irdischen Leibes und die Wiedergeburt der Seele sind eng mit dem Rausch verbunden, dessen Stärkung und Schwächung wiederum der Schemastruktur des Tages- und Jahreszeitenzyklus, genauer dem Nacht- und Winterschema folgt. Am Gipfelpunkt desselben, im *schwarzen Schlaf*, findet der endgültige Untergang statt. Aus dem Rausch erwachend werden nunmehr Tag und Seele zu neuem Leben erweckt. Rausch und Rauschhaftes, wie teilweise bereits ausgeführt, kennzeichnet nicht allein *Winternacht*, Entsprechungen im Teilzyklus gibt es auch in *Geistliche Dämmerung*, *An einen Frühverstorbenen* und *Verklärung*. Umgekehrt findet sich kein eindeutiger Hinweis auf die Anwesenheit der Schwester in *Winternacht*, obwohl dies zu erwarten wäre, da ihre Figur sonst, direkt oder verborgen, in mehreren anderen Gedichten von *Siebengesang des Todes* erscheint oder indirekt nachzuweisen ist. Aufgrund der zyklischen Betrachtungsweise fragt man sich immerhin, ob der *rote Wolf*, das *metallene Herz*, der *Hochmut*, die sich zu bösen Zeichen schließenden Sterne und das *versteinerte Antlitz* als negativer Aspekt des Ichs nicht allein im Lichte des Schwestern-Bezugs des Ichs sinnvoll interpretiert werden können. Ebenso scheint der büßend-positive Aspekt des Ichs, das *Lächeln voll Trauer*, der Würgeengel und das *Ohr*, das am Ende erneut *den Pfaden der Sterne folgt*, auf die ständige, virtuelle Präsenz der Schwester in der Welt des Ichs hinzuweisen. Akzeptiert man eine solche Deutung, dann lässt sich auch *Winternacht* – stark vereinfacht – auf der Folie der angedeuteten Oberflächen-Motive – grundsätzlich als eine gleichzeitige Todes- und Auferstehungs-Imagination des zwiespältigen Ichs in Hinblick auf sein schuldhaft-sühnendes Verhältnis zur Schwester-Figur lesen.

Abschließend soll noch die Frage über den Zusammenhang von Einzelstruktur und zyklischer Struktur auch in Bezug auf *Siebengesang des Todes* gestellt werden. Es handelt sich darum, ob und wie weit die bisherigen Erklärungen von Trakls Gedichten unter dem zyklischen Systemzwang modifiziert werden müssen. Veranschaulicht werden die möglichen Änderungen am Beispiel der Mond- und Stern-Schemata wie auch ihrer metaphorischen Abbildungen. Die zyklische Zusammengehörigkeit hat in verschiedenen Gedichten wahrscheinlich gemacht, dass das *Mondene*, neben seiner vielschichtigen semantischen Rolle in der Einzelstruktur, auch als himmlische Projektions-Figur der Schwester angesehen werden kann. Akzeptiert man diese Referenz-Erweiterung, dann lässt sich zum Beispiel das Bild „Wieder nachtete die Stirne in mondenem Gestein“ aus *Ruh und Schweigen* auch als Vorstufe androgyner Vorstellung, namentlich der gemein-

samen Lichtepiphanie von Jüngling und Schwester deuten. Auch könnte man erwägen, unter diesem Aspekt des *Mondenen Schritt* in *Anif* nicht nur in Richtung Abgeschiedenheit und Tod, sondern zugleich auch als einen virtuellen, traum- und rauschhaften Weg zur imaginär-mondenen Schwester zu erkennen. Wenn die Schwester im *Mondenen* (und Sternhaften) für das Ich, Jüngling oder Bruder, oft transparent wird und der Weg, auch wenn durch den Tod, immer wieder zu ihr und somit ins Himmlische führt, dann ist aus dieser Sicht auch die scheinbar paradoxe Richtung des ‚aufsteigenden‘ Untergangs, *gen Mitternacht* als höchster Punkt auf dem Ziffernblatt irdisch-kosmischen Uhrwerks, besser und widerspruchsfreier zu verstehen. Insbesondere auch deshalb, weil in der Textwelt grundsätzlich das *Mondene* vorherrscht: Den Übergang in die Mitternachts-Welt repräsentiert der schaukelnde, beiden Sphären angehörende, silbern-mondene Kahn, der mittelbar die Bewegung des Ichs bestimmt. Zugleich muss aber hinzugefügt werden, dass es nicht einmal innerhalb des Zyklus Fixpunkte der Referenz gibt: Der Mond erweist sich nur dann als mögliches Modell des Schwester-Bezugs, wenn eine solche Erklärung durch besagtes Gedicht als Ganzes und – durch zyklische Zusammenhänge – gemeinsam begründet wird. Außer der Schwester können nämlich auch andere Figuren *mondene* Eigenschaften annehmen. Man denke nur an die *mondenen Augen* des Knaben Elis, an den *bleichen Menschen* in *blauem Kristall* in *Ruh und Schweigen*, an die *steinerne Greisin* in *Geburt*, an das *silberne Antlitz des Freundes* in *An einen Frühverstorbenen* oder an den/das *Mondene(n)* in *Anif*. Umgekehrt ist die Schwester in den Augen des Ichs nicht nur mit dem Mond verbunden. Sie wird – etwa im *Heiligen blauer Blumen* und im *strahlenden Jüngling* in *Ruh und Schweigen*, in der *Blauen Blume* von *Verklärung* und den *sich strahlend hebenden silbernen Lidern* in *Abendländisches Lied* – oft auch als sternhaft-himmlisches Wesen imaginiert. In verschiedenen Varianten des Stern- und des Sternenhimmel-Schemas können wiederum neben der Schwester auch andere Figuren transparent werden, von den Ahnen bis zu den Enkeln, von der *kristallinen Kindheit* in *Die Heimkehr* bis zu *Gottes goldenen Augen* in *Psalm*. Dies zeigt, dass es offenbar keine eindeutigen Entsprechungen zwischen den Mond- und Stern-Motiven bzw. den verschiedenen Textwelt-Figuren gibt, die zumindest im untersuchten Teilzyklus allgemein gültig wären. Andererseits ist die Möglichkeit dieser Beziehung selbst, die ständige (synchrone wie diachrone) Verknüpfung und die gegenseitige Einbeziehung des Menschlichen in die kosmisch-himmlische und die des Kosmisch-Himmlischen in die menschliche Sphäre, wie sie vor allem mittels der Zyklus-Schemata der Tages- und Jahreszeiten, der Transparenzakte, des apokalyptischen Narrationsschemas und der zwiespältigen Selbstinszenierungen, der verschiedenen Maskenrollen des Ichs als Vermittlungsstrukturen vom Rezipienten durchgeführt wird, von grundlegender Bedeutung. Diese Mechanismen machen es möglich, dass in den jeweiligen Raumstrukturen Zeitabschnitte mythischer wie jüngster Vergangenheit, apokalyptischer Gegen-

wart und utopischer Zukunft gleichermaßen und gleichzeitig heraufbeschworen oder vorweggenommen werden können. Es wird schließlich, wie dies zum Teil auch die Einzel- und zyklische Strukturen von *Siebengesang des Todes* verdeutlicht haben, auch auf diese Weise erreicht, dass das Menschliche zugleich als Irdisches und Himmlisches, als Körperhaftes und Seelisches, als Gespaltenes und Vereinigtes, als Vorfahr und Enkel, als Bruder und Schwester oder – mythisch-, biblisch-, literarisch- bzw. biographisch-intertextuell – als Orpheus und Eurydike, Christus und Prometheus, Christus und Maria, Heinrich und Mathilde, Novalis und Sophie bzw. Trakl und Grete erscheint und zur Komponente eines sonderbar-systematisch gebauten autonomen Universums poetischer Fiktion wird.